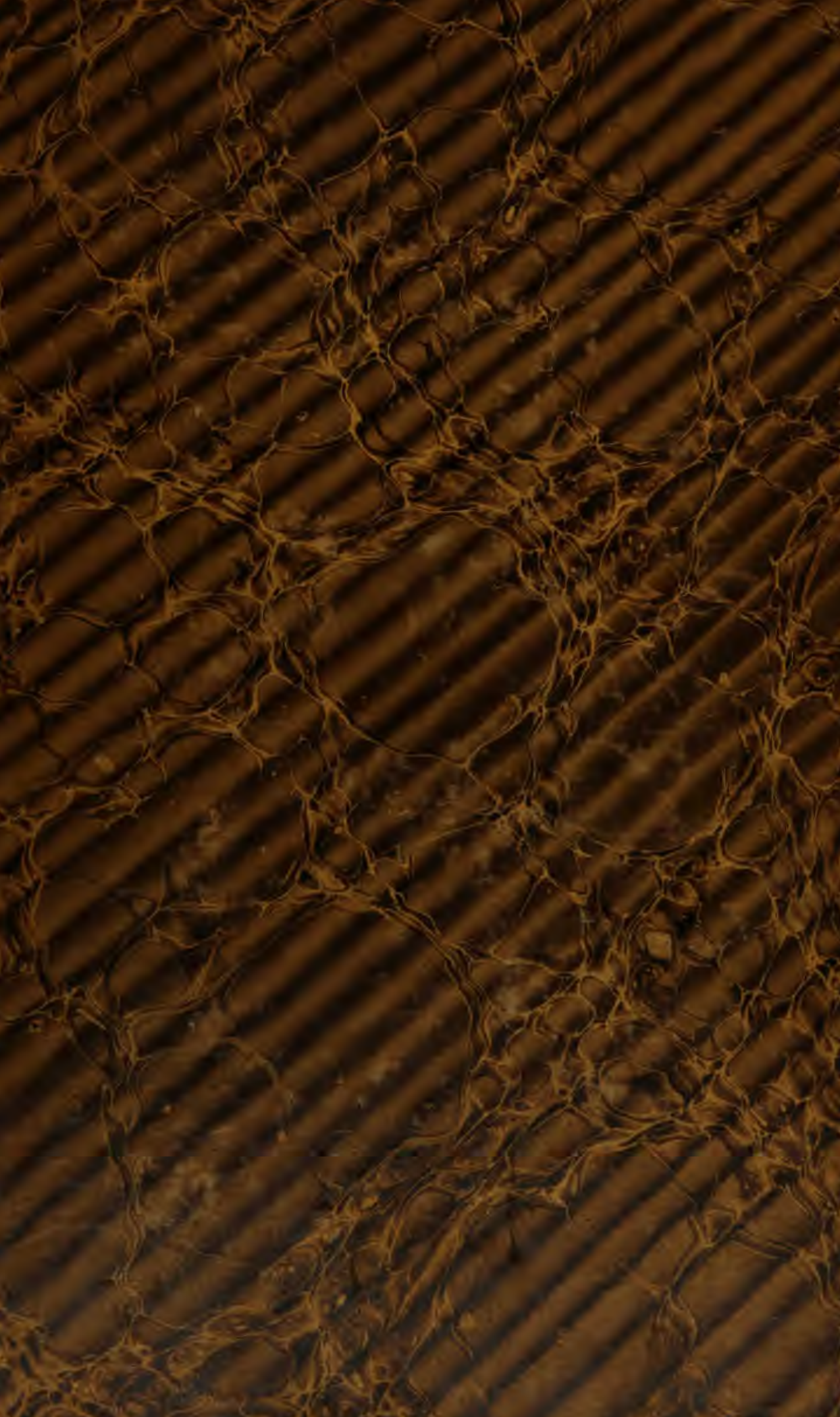



EX LIBRIS
HERMANN GEORG FIEDLER.
B
MEHR LICHT.


TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
K
G

Handbuch
einer
allgemeinen Geschichte
der
Poesie

von

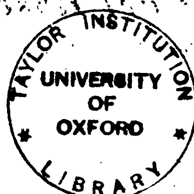
Dr. Karl Rosenkranz
ordentlichem Professor der Philosophie an der Universität
zu Königsberg.

Dritter Theil.

Geschichte der Spanischen, Portugisischen,
Englischen, Scandinavischen, Niederländischen,
Deutschen und Slawischen Poesie.

Halle,
Eduard Anton.

1833.


TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
OF
OXFORD
LIBRARY

Dritter Theil.

Geschichte

der

Spanischen, Portugisischen, Englischen, Scandinavischen, Niederländischen, Deutschen und Slawischen Poesie.

Vorwort.

Bei dem Beschluss dieser Geschichte habe ich unter Voraussetzung der früheren Vorreden nur wenige Bemerkungen zu machen.

Ich habe den compilatorischen Charakter ganz durchzuhalten und dadurch dem Buch einen möglichst objectiven Werth zu geben gesucht. Es kommt daher für seine Beurtheilung hauptsächlich darauf an, ob man Compilationen für zulässig hält oder nicht; ist das erstere der Fall, so hoffe ich bestehen zu können, denn an guten Quellen, sorglich überlegter Wahl der einzelnen Urtheile und an fasslicher Uebersicht glaube ich es nicht haben fehlen zu lassen. Ist das andere der Fall, so bin ich verdammt und mein Sprechen ist umsonst.

Bei der Anordnung muss ich die Kritik recht sehr bitten, sie nicht für eine solche zu halten, die streng nach den Principien der Hegel'schen Philosophie gegliedert sei. Dann würde sich dieselbe oft genug über mich zu beklagen haben, denn alle Augenblicke würde sie mir den Mangel an lebendiger Dialek-

tik vorwerfen müssen. Auch im Detail muss ich bitten, nicht zu glauben, als wenn alle einzelnen Urtheile durch diese Philosophie bestimmt wären. Zwar hoffe ich, in beiden Beziehungen, sowohl in der Organisation der Massen als in der individuellen Charakteristik einzelner Werke, von dem Geist dieser Philosophie mich haben leiten zu lassen; ich würde ihr aber wenig Ehre machen, wenn ich so eitel und eingebildet sein könnte, zu glauben, ich hätte mit meinem Versuch ihren Forderungen genügt. Ich bin fest überzeugt, dass keine Philosophie so wie die Hegel'sche die Wirklichkeit in ihren Licht- wie in ihren Schattenseiten zu begreifen lehren kann; wir verdanken ihr schon unzählige der fruchtbarsten Winke für die Erkenntniss des Historischen; aber je mehr sie von dem Gegebenen den Schein wegzieht, je mehr sie die Wahrheit in allen Gestalten treu und warm aufzufassen die herrlichste Unterweisung gibt, desto schwieriger ist es auch, dem Begriff zu entsprechen, den sie von geschichtlicher Kunst und Forschung aufstellt. Meine Schule werde ich daher mit meiner Arbeit am wenigsten befriedigen, weil ich zu sehr hinter dem Maass zurückbleibe, das sie durch ihren Stifter an solche Darstellungen zu legen gewohnt ist. Ich kann mich ganz kurz so erklären: es fehlt meiner Geschichte die immanente Dialektik; statt ihrer ist, wie in der Schelling'schen Schule, nur die philosophische Construction vorhanden, ein Sondern der Massen in allgemeine Gegensätze und ein Andeuten ihrer Ausgleichung. Nichsdestoweniger glaube ich, dass mein Versuch als Anfang einer idealeren, ästhetischeren Behandlung der allgemeinen Geschichte der Poesie

unzweideutigen und unbestreitbaren Werth hat. Man mag mir Schematismus vorwerfen; immerhin; nichts ist leichter, als mich über die Dreizahl meiner Eintheilungen lächerlich zu machen und, der Dialektik, dem Witze und Humor sei Dank! ich verstehe diese Kunst, mich selbst zu vernichten und meine schematischen Theilungen zu belachen, gewiss nicht zum Schlechtesten. Aber man schütte das Kind nicht mit dem Bade aus. Ohne Noth, ohne irgend einen Grund, so ganz leichtsinnig, habe ich keine jener Eintheilungen gemacht. Es ist nothwendig, dass die speculative Durchdringung des geschichtlichen Stoffes mit einer Anwendung der speculativen Kategorieen gemacht werde, um durch ihren Instinct und glücklichen Wurf gediegenere Werke vorbereiten zu helfen. Zu solchem kecken Wagen habe ich die nöthige Kühnheit und die schlechterdings erforderliche Offenheit, mit dem Geständniss nicht hinter dem Berge zu halten, dass es nur philosophischer Tact ist, der in diesem Werke herrscht. Ich habe an den Erscheinungen der Poesie das innigste, reinste Interesse; ich habe mich mit der Kritik so allseitig, als mir möglich war, bekannt zu machen gesucht; aber wie Vieles geht mir noch ab, besonders an Sprachkenntniss, um mich in so vielen Puncten für mehr als einen Dilettanten zu halten!

In der Behandlung des Ganzen habe ich da, wo eine bedeutende Erscheinung zum ersten Mal auftritt, eine ausgeführtere Darstellung gegeben, da aber, wo sie sich nur wiederholt, mit Andeutungen mich begnügt; so denke ich aber, wird man keines der welt-

historischen Momente einer Gattung vermissen, z. B. sind im Epos das Indische, Persische, Homerische, Altfranzösische, Spanische und Deutsche vollständig charakterisirt; in der Lyrik die Griechische, Provençalische und Schwäbische; im Drama das Indische, Griechische, Altfranzösische, classisch Französische, Spanische, Englische und ältere Deutsche. Dass ich ferner Bestimmungen, von denen ich voraussetzen musste, dass sie weniger geläufig wären, umständlicher berührte, wie z. B. die Einrichtung des Celtischen Bardenwesens, wird man hoffentlich eben so billigen, als dass ich bei anderen, die ich als allgemein bekannt annehmen durfte, wie die Lebensgeschichte und die einzelnen Werke der Deutschen Dichter der letzten Periode, sehr kurz gewesen bin. Das meiste Verdienst dürfte aber die stete Berücksichtigung des Unterschiedes der Volks- und Kunstpoesie haben, der meines Wissens hier zum ersten Mal durchgeführt ist.

Abgesehen davon, dass das symmetrische Verhältniss zu den anderen Theilen des Buchs mich für die Geschichte der neueren Deutschen Poesie zu einer Verkürzung nöthigte, so hätte ich auch bei einem tieferen Eingehen schwerlich Maass halten können. Derselbe Grund, der mich antrieb, von der neueren Französischen und Englischen Poesie so kurz zu sein (Th. II, Vorrede VII), war hier in noch stärkerem Grade vorhanden. Es kam mir bei der Geschichte der Deutschen Poesie überhaupt darauf an, die einfachen, wesentlichen Unterschiede hervorzuheben. Die ältere Zeit habe ich bis auf den Abschluss der zweiten Periode in grösseren Umrissen gegeben, weil hier noch die meiste Unordnung und Dürftigkeit der Begriffe

vorhanden ist. Es kommt dies besonders daher, dass das Verhältniss der Sprache und Poesie zu einander nicht scharf genug beachtet ist; was im Interesse der ersteren sehr bedeutend sein kann, ist es darum noch nicht auch schon für die Poesie. Und Namen und Werke, die antiquarisch viel gelten müssen, dürfen nicht blos darum, weil sie uns überliefert worden sind, als Momente der Poesie aufgeführt werden. So finden sich in Behandlungen der Deutschen Literaturgeschichte oft viele Namen der sogenannten Minnesänger aufgezählt, allein ohne nähere Charakteristik, wie Kaiser Heinrich, Otto mit dem Pfeil u. s. w. Es sieht dann aus, als wenn die Kunst besonders dadurch, dass auch Fürsten die „Herablassung" hatten, ein Liedchen zu dichten, emporgekommen wäre, indessen ihre Kraft doch gerade in Dichtern lag, die, wie Walther v. d. Vogelweide, Wolfram v. Eschenbach u. s. w., der fürstlichen Gunst bedurften. Auch Rudolph v. Hohenems und Hartmann v. d. Aue waren nur Dienstmänner. — Wir haben bis jetzt, — da Koch's Compendium blos als ein schätzbares Repertorium anzusehen ist, — nur Eine vollständige Geschichte der Deutschen Poesie, die von Bouterweck, der auch hier mit Götting'scher Consequenz verfuhr. Für seinen Fleiss und seinen eleganten Tact verdient er auch hier grosses Lob; die Mängel sind die aller Bouterweck'schen Schriften, eine gewisse Zahmheit des Urtheils, die im Bestimmen des Subjectes so viel positive und so viel negative Prädicate häuft, dass sie sich untereinander oft aufheben. v. d. Hagen und Büsching's Grundriss für die ältere Geschichte unserer Literatur ist wie Koch's Compen-

dium nur ein Repertorium von Namen, Angaben von Handschriften, Drucken und Notizen. Doch ist von ihm die Darstellung der sogenannten Fabelkreise, des einheimischen, des Karolingischen u. s. w. ausgegangen, die erst dadurch aber, dass die Altfranzösische Poesie vor der Deutschen entwickelt wird, in ihr volles Licht treten dürften, damit man sieht, wie wenig productiv die Deutschen gerade hier gewesen sind. Bei manchen Literatoren gewinnt es nämlich den Anschein, als wenn die ausheimischen Sagenkreise hauptsächlich in Deutschland Epoche gemacht hätten, was doch gar nicht der Fall ist. Wachler hat eine recht lebendige, auch nach organischem Zusammenhang strebende Darstellung gegeben, die zum Handgebrauch immer noch am meisten empfehlungswerth sein möchte, so wie das Koberstein'sche Compendium für das Bedürfniss, jedes Element der Geschichte, die politische und religiöse Bildung im Verhältniss zur Literatur, die allgemein charakteristischen Momente jeder Periode, die Poesie und Prosa, die verschiedenen Gattungen einer jeden, die Chronologie, Biographie und Bibliographie aussereinander rasch zu überblicken. Franz Horn hat den grossen Mangel, dass er es an Zusammenhang fehlen lässt; allein als Portraitmaler hat er viel rühmliche Eigenschaften; er hat manches bei Seite Liegende hervorgezogen, hat Vorurtheile bekämpft, hat von vielbesprochenen, aber wenig gelesenen Büchern aus eigener Anschauung neue Ansichten gegeben und, was ihm vorzüglich gut steht, er hat sich mit grosser Liebe solcher Schriftsteller angenommen, bei denen man als bei mittelmässigen flüchtig vorüberzugehen geneigt ist; so hat er z. B.

Kotzebue's gute Seiten freimüthig und mit Kenntniss hervorgehoben, über welche die Meisten hinwegschlüpfen und nur das Schlegel'sche Verdammungsurtheil wiederholen. Menzel's Streben nach bequemer und naturgemässer Organisation betrifft hauptsächlich die neueste Epoche unserer Poesie, empfiehlt sich aber durch die einseitige Entschiedenheit, womit er Schiller und Tieck gegen Göthe erhebt. Bohtz hat ebenfalls nur die neuere Epoche behandelt; ihn trifft derselbe Tadel, wie Franz Horn, dass er es an eigentlicher Geschichte, an Bewegung fehlen lässt, aber die dramatische Poesie Göthe's und Schiller's hat er sehr vollständig und äusserst befriedigend behandelt; von dieser Seite wird sein Buch ein bleibendes Verdienst haben. Eine jüngere Schrift über das Bedürfniss unserer Zeit in der Poesie von Wimmel ist zwar in gar mancher Beziehung überspannt und wunderlich, wie z. B. dass bei Schiller das bräutliche, bei Göthe das eheliche Leben, bei Heine aber das über die Ehe Hinaussein den Mittelpunct der Poesie ausmache, birgt aber doch einen tiefen Kern, der in der Charakteristik Herder's am schönsten zu Tage kommt. Heine's Buch sind geistreiche Pinselstriche eines zerrissenen Gemüthes ohne tiefere Cohärenz; man möchte versucht sein, auf ihn selbst den Schluss seines Buchs zu wenden: Les dieux s'en vont! Auf das erfreulichste überrascht hat mich erst noch in diesen Tagen eine Recension in den Heidelberger Jahrbüchern, 1833, Heft VI, über Graff's Otfrid, Lachmann's Wolfram und Simrock's Vogelweide von einem gewissen Gervinus. Ich habe die Reife des Urtheils sowohl als den Umfang der Kenntnisse, die gesunde histori-

sche und ästhetisch tiefe Ansicht, die darin herrschen und unsere altromantische Poesie in einem ganz neuen Lichte zeigen, mit dem wärmsten und freudigsten Antheil gelesen. Möchte doch Herr Gervinus zu einer weitläufigeren Darstellung sich bewegen lassen, denn, wer so wie er über Parcival, Tristan und Walther zu urtheilen versteht, wer über die Weltgeschichte und Kunstgeschichte einen so feinsinnigen als grossartigen Ueberblick hat, von dem ist zu erwarten, dass er Vieles zu geben im Stande ist.

Vor allen Dingen ist zu wünschen, dass von Göthe, Schiller und Tieck vollständige und durchgreifende Darstellungen erscheinen; namentlich ist über Letzteren die Kritik noch ganz im Dunkeln und Menzel der Einzige, der für die Auffassung von Tieck's früherer Periode etwas gethan hat; für die spätere hat er sich zu einseitig durch Posgaru's Liebesgeschichten bestimmen lassen. —

Die Slawische Poesie wird man sehr kurz dargestellt finden; der Hauptgrund dieser Beschränkung liegt darin, dass ich gar keine Slawische Sprache verstehe, mich hier also nur auf Andere hätte verlassen können und zwar ganz blind, ohne Controle; ein Gefühl, das mir unerträglich war. Ich hätte dem Leser sehr leicht aus Schaffarik, oder aus Wachler's Literaturgeschichte eine Folge von Namen mit Jahrszahlen und Werken hinschreiben können; was wäre aber damit geholfen gewesen? So weit ich aus Uebersetzungen und aus literar-historischen Werken jene Poesie kenne, ist sie in dem nationalen Element, das ich erwähnt habe, viel bedeutender, als

in der Kunstpoesie, die ein Echo fremder Kunstpoesieen ist, weshalb ich hoffe, dass trotz jener Magerkeit dem Leser nichts entgangen sei, was von einer allgemeinen Bedeutung wäre.

Was die Schlussübersicht betrifft, so habe ich mich darin wesentlich durch die Kritik gefördert gesehen, die mein Freund Hotho in den Berliner Jahrbüchern, December 1832 und Januar 1833, über Wendt's Hauptperioden der schönen Kunst gegeben hat. Wendt's Verfahren kann man dem meinigen vergleichen; nur dass er mit der Kunst in ihrer Totalität zu thun hat, ich blos einen Zweig derselben darstelle.

Indem ich nun dies Buch mit dem Wunsch beschliesse, dass der Leser darin als in einer Gallerie historischer Gemälde mit heiterem Sinn und geistiger Erhebung wandeln möge, will es mich bedünken, als sei ich nun erst durch die langanhaltende Arbeit recht geschickt zu ihr geworden und möchte sie wohl von Anfang an wieder vornehmen. Doch wenn ich mit mir unzufrieden bin, dass Vieles nun nicht so ausgefallen ist, als ich wünsche, so tröstete mich die Erinnerung an den Standpunct meiner Erkenntniss, bevor ich die Arbeit gemacht hatte, wo ich denn an Bestimmtheit des Einzelnen, wie an Zusammenhang des Ganzen viel gewonnen zu haben glaube und mir sagen kann, dass ohne den Versuch die Einsicht in das Mangelhafte sich gar nicht ergeben haben würde. Diese Erkenntniss aber herbeiführen zu helfen, wird nicht verdienstlos sein. Hiermit sage ich dem geneig-

ten Leser, insonderheit aber meinen hiesigen Freunden, die das Werden dieses Buchs miterlebten und die meine Autorfreuden wie Autorverdriesslichkeiten so liebreich getheilt haben, ein herzliches Lebewohl!

Halle
am 30sten August 1833.

Karl Rosenkranz.

Systematische Inhaltsanzeige.

II. Die Poesie der Romanischen Völker.

3) Die Spanische Poesie.

Erste Periode:

Die Volkspoesie im Uebergange zur Kunstpoesie.

Zweite Periode:

Die Kunstpoesie im Uebergange zur Volkspoesie.

III. Die Poesie der Germanischen Völker.

1) Die Scandinavische Poesie.

2) Die Niederländische Poesie.

3) Die Deutsche Poesie.

Erste Periode:

Wir haben von der Geschichte der neueren Poesie drei besondere Gestaltungen kennen gelernt, die Lateinische, Französische und Italienische. Die erstere begann mit einer Uebertragung der antiken Formen auf kirchliche Gegenstände; allmälig verschmolz sie mit nationalen Formen und nationalen Interessen; das tiefere Studium der alten Dichter führte aber zu einer so strengen Nachahmung derselben, dass alle Individualität nach und nach verschwand und nur die Reproduction der Form übrig blieb, zuletzt in der rein gelehrten Beschäftigung, neuere Dichtungen in Lateinische Versmaasse und Wendungen zu übersetzen. — Die Französische Poesie war zuerst Volkspoesie, im nördlichen, wie im südlichen Frankreich. Die Kunstdichtung der Trouvères wie der Troubadours gab ihr eine entschiedene Neigung, dem höfischen und gesellschaftlichen Leben sich allseitig anzuschliessen; die unbedingte Nachahmung der antiken Formen ward der Mittelpunct der Poesie. Aber das Princip der Christlichen Kunst führte nach und nach über diese Einseitigkeit hinaus; das Oberflächliche der conventionellen Verhältnisse, die Eintönigkeit der als classisch geltenden Formen sollte durch tiefere Erfas-

sung des Lebens und reichere Mannigfaltigkeit der Gestaltung erschüttert werden; man suchte den romantischen Standpunct wiederzugewinnen. — Die Italienische Poesie entbehrte zunächst der Basis der Nationalität. Wie die alten Römer kein ursprüngliches Volk waren, sondern aus einem Aggregat von Völkern durch die schöpferische Energie des Geistes zu einem weltbeherrschenden Volk wurden: so bildete sich bei den Italienern die Volkspoesie aus der Kunstpoesie; das Ideal der früheren Französischen Kunst, vollkommen antik zu erscheinen, war bei den Italienern eine unmittelbare Eigenthümlichkeit des Lebens, der Sitte, der Anschauung und Sprache. Daher fanden wir bei ihnen mit dem modernen Gehalt zugleich eine Form, die, obwohl modern, dennoch das Plastische der antiken Kunst in jeder Hinsicht durch die Bestimmtheit des Ausdrucks, Haltung des Colorits, Rundung des Rhythmus und des Metrums offenbarte. Die Carricaturen, die wir auch bei ihnen in der unbedingten Nachahmung des Antiken antrafen, waren nur untergeordnete Bildungsmomente der schönen sinnlichen Klarheit, durche welche die Italienische Poesie auf die Französische, Spanische, Englische und Deutsche so nachdrücklich einwirkte. — Wenn also die Lateinische Dichtkunst dem Volksleben im Durchschnitt fremd blieb, wenn die Franzosen den Gegensatz von Volks- und Kunstpoesie zum Extrem ausbildeten, so war bei den Italienern die Kunstpoesie mit der Volkspoesie immer dieselbe; Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Goldoni, Gozzi, die schönsten Blüthen der Kunst, sind zugleich die höchsten Dichter des Volkes.

In der Geschichte der Spanischen und Portugisischen Poesie bleibt das Nationale allgemein durchgreifende Grundlage; weder überwiegt das Antike, wie in Frankreich, noch vereinigt es sich so unmittelbar mit dem Romantischen, wie in Italien. Die Pyrenäische Halbinsel war durch ihre Localität wie durch die Eigenthümlichkeit ihrer inneren Verhältnisse bis zum sechszehnten Jahrhundert in sich abgeschlossen. Als nun, nach der gänzlichen Ueberwindung der Mauren, eine innigere, weitere und schnellere Verbindung mit dem übrigen Europa sich entwickelte, war es zunächst das Italienische Leben, die Italienische Kunst, welche durch das politische Verhältniss zwischen Spanien und Neapel, so wie durch die Verwandtschaft der Sprache den Spaniern angenähert wurden. Die Spanische wie die Portugisische Poesie ergriff mit Begeisterung die schönen Italienischen Formen; es entstand ein Gegensatz der nationalen Form und der den Italienern nachgeahmten; aber die grössten Dichter der Nation wussten diesen Gegensatz in ihren Schöpfungen aufzuheben, Camoëns in seinem Epos, in seinen Canzonen, Cervantes in seinen Romanen, Novellen, in seiner Numantia, Lope de Vega in seinen Novellen und Dramen, Calderon in seinen Dramen. Der volksthümliche Charakter der Poesie vereinigte sich mit der Vollendung der reinsten Kunstbildung. In diesen bewunderungswürdigen Werken schien aber auch die productive Kraft ihr Höchstes erreicht zu haben. Es folgte eine Zeit der Abspannung. Die nüchterne Simplicität der Französischen Kunst, wie sie unter

Ludwig XIV. sich fixirt hatte, gewann Eingang; die verwandtschaftliche Verbindung, welche seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts zwischen Frankreich und Spanien eintrat, erhöhete den Einfluss Französischer Vorbilder; die Nothwendigkeit einer Entgegensetzung gegen die spielende und spitzfindige Künstelei des Culteranismus — der Spanischen Nachahmung des Italienischen Marinismus — rechtfertigte das Anschliessen an das Französische Kunstsystem und die Bekanntschaft mit dem Englischen, die gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts erfolgte, war nicht durchdringend genug, die Auctorität des Französischen zu stürzen.

Diese allgemeinen Bestimmungen gelten sowohl für Spanien als für Portugal. Anfänglich war die Kunst beider Länder nur durch die Verschiedenheit des Dialektes, des Galizischen und Castilischen, auseinandergehalten. Noch Vasco de Lobeira, Saa de Miranda, Jorge de Montemayor, diese Zierden der Spanischen Poesie, waren geborene Portugisen.

Aber seit dem sechszehnten Jahrhundert gingen die Spanische und Portugisische Poesie auseinander; die Selbstständigkeit, welche die Nationen in ihrer Verfassung, in ihrer Europäischen Bedeutung gewannen, hauchte auch ihren Künstlern einen verschiedenen Geist ein. Die Eintheilung der Geschichte der Spanischen Poesie ist schon in den obigen Andeutungen enthalten. Wir haben in ihr eine Periode der vorherrschenden Volkspoesie, zweitens der mit der Volkspoesie sich ganz verschmelzenden Kunstpoesie und drittens eine Periode zu unterscheiden, wo zwischen der Volks- und Kunstpoesie eine Entfremdung

sich erzeugt und beide ziemlich beziehungslos nebeneinanderstehen. *)

Die erste Periode der Spanischen Poesie hat bis zum Anfang des funfzehnten Jahrhunderts einen epischen Charakter, mit welchem sich das Didaktische, besonders in der allegorischen Form, wie überall im Mittelalter, verbindet. Aus diesem Boden der An-

*) Die Geschichte der Spanischen Poesie ist noch jung. Luis Johann Velasquez gab zu Malaga 1754 zuerst Origines de la poesia Española heraus, welche J. A. Dieze mit Anmerkungen in's Deutsche übersetzte, Göttingen 1769. 8. Bouterweck's grosses Verdienst war es, im dritten Bande seiner Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, Göttingen 1804, eine Geschichte der Spanischen Poesie zu liefern, worin Sachkenntniss und ästhetisches Urtheil zuerst über den roh compilatorischen Zuschnitt von Velasquez zu einem pragmatischen Zusammenhang hinausdrangen. Simonde Sismondi folgte ihm im 23 — 35 Capitel seines schon früher von uns genannten Werkes, die Literatur des südlichen Europa's, gänzlich. Die Spanier José Gomez de la Cortina und Nicolás Hugalde y Mollinedo übersetzten Bouterweck's Werk, mit reichen Erläuterungen, in's Spanische, weil, ausser Velasquez, in Spanien selbst nur Arbeiten über die älteste Epoche der Spanischen Poesie, von Sarmiento und Sanchez, oder skizzirende Uebersichten, wie von Quintana, vor seinen auserlesenen Castillanischen Poesieen, erschienen waren. Einen Ueberblick der Geschichte der Spanischen Poesie mit weitläufigen biographischen Artikeln und mit einer geschmackvollen Blumenlese verbunden gab Don Juan Maria Maury in seinem Espagne Poétique, choix de Poésies Castillanes depuis Charles-Quint jusqu'à nos jours; ouvrage, orné de plusieurs Portraits; Paris 1826, 2 Tom. 8. Hierin ist besonders die Geschichte des siebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, welche Bouterweck sehr kurz erzählt, weitläufiger behandelt; Luzan, Melendez u. s. w. — Sehr geistreiche Bemerkungen finden sich in Villemain's Cours de Littérature Française, Littérature du moyen âge, T. deuxième, Paris 1830, 8. S. 71 — 187 und S. 381 — 412.

schauung, Erinnerung und Reflexion erhebt sich durch das freier gewordene Selbstgefühl die Lyrik, im Zusammenhang mit der Provençalischen Poesie, während des funfzehnten Jahrhunderts. Indem sie der individuellen Empfindung die Sprache gibt und indem zugleich die epische Dichtkunst durch den letzten Kampf der Spanier mit Granada ihren nationalen Abschluss erreicht, so bricht am Ende des funfzehnten Jahrhunderts die dramatische Poesie hervor, als concrete Vereinigung des epischen Elementes mit dem lyrischen. Alle diese Entwicklungen haben das Gepräge der volksthümlichen Sinnesart an sich; die Kunstpoesie hat sich von der des Volkes noch nicht entschieden getrennt und erst während des funfzehnten Jahrhunderts beginnt sie sich mehr in sich zurückzuziehen und die alten einfachen metrischen Formen in ein künstlicheres Spiel umzubilden. *)

Von der Celtiberischen und Westgothischen Poesie ist uns nichts übrig geblieben. Die Araber drangen in das Land und entfalteten den Glanz des Orients. Die Gothen zogen sich vor ihren siegreichen Waffen in die nördlichen Gebirge zurück. Vom achten bis zum funfzehnten Jahrhundert entspann sich ein unaufhörlicher

*) Ueber diese Periode ist lange Zeit ein Brief des ersten Marqués de Santillana Don Iñigo Lopez de Mendoza an den Connetable von Portugal, welchen der königliche Bibliothecar Antonio Sanchez in seiner Colleccion de Poesias Castellanas anteriores al siglo XV. Madrid 1779, bekannt machte, eine Hauptquelle gewesen. Uebersetzt ist derselbe in der Bibliotheca Castellana Portuguesa i Proenzal por D. G. Henrique Schubert, T. I. S. XI—XXVII. Hierzu sind dann die Erläuterungen von Sanchez gefügt bis S. LXXXVIII. Diese Bibliothek von Schubert, (Segunda Edicion, Leipsique et Altenburgo

Kampf der Saracenen und Christen; Reinheit des Geblütes, persönliche durch Tapferkeit bewährte Ehre und Reinheit des Glaubens wurden in diesem Gegensatz zu unerschütterlichen Grundlagen des Spanischen Lebens ausgebildet. Aber bei so mannigfaltigen Berührungen konnte eine Wechselwirkung des Arabischen und Gothischen nicht ausbleiben; Interessen, Sitten, Ansichten, Kunst und Wissenschaft wurden oft gemeinsam; die unmittelbare Scheidung durch die Natur in der Abstammung wäre ohne die geistige Begrenzung der Religion oft verwischt worden und selbst in der Religion gestaltete sich eine Toleranz, welche erst im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert verschwand. Auch die Sprache empfand die Folgen dieser Mischung: nicht blos Wörter, Wendungen und Bilder wanderten aus dem Arabischen ein, sondern der ganze Charakter derselben ward von einem Hauch des Morgenlandes überflogen. In dem Romanzo ist zu unterscheiden 1) das Castilianische, welches die Basis der modernen Spanischen Sprache ausmacht; 2) das Catalonische oder Provençalische in Navarra, Catalonien und auf der Insel Majorca; 3) der Galicische Dialekt in Galicien und Portugal.

1809, 2 Bde., 8, enthält das Poema del Cid, de Alexandro und viele Proben der älteren Lyrik und Didaktik. — Ueber das Wesen nnd die Literatur der ältesten Epoche dieser Periode hat sich Ferdinand Wolf in den Wiener Jahrbüchern der Literatur 1831 und 1832 durch geistreiche Auffassung des Ganzen und gründliche Analyse des Einzelnen ungemeine Verdienste erworben. Er hat diese Aufsätze unter dem besonderen Titel: Beiträge zur Geschichte der Kastilischen National-Literatur, zusammendrucken lassen, Erstes Heft, Wien 1832, gr. 8. Bei der Citation von Wolf im Folgenden meinen wir immer diese Schrift.

Aus jenen politischen und religiösen Verhältnissen entsprang die erste Entwicklung der Spanischen Poesie, die epische. In ihr unterscheidet sich eine Gruppe von Gesängen, welche auf rein geschichtlichen Vorgängen basirt ist. Das Epische ist darin frei von allem Mythischen und Sagenhaften und ist dennoch poetisch. Eine andere Gruppe wird durch die kirchlichen Legenden gebildet. Hier sind auch wirkliche Facta im Hintergrunde, aber die Decoration derselben verschwebt in allgemeine Anschauungen der Christlichen Welt und die Thaten selbst sind Wunder. Eine dritte Gruppe geht mehr von der Phantasie an sich aus; sie ergreift irgend einen Stoff, den die Erinnerung oder die Reflexion darbietet und gestaltet ihn zu einem mehr oder weniger idealen Bilde der Wirklichkeit.

Das erste Moment ist der Spanischen Poesie eigenthümlich. Bei den Bretonen war Artus, bei den Franken Karl der Grosse ein Mittelpunct, an welchen sich fast alle Sagen anreiheten; auch die, welche ursprünglich von einem anderen Princip ausgingen, strebten nach Vereinigung mit diesen Kreisen. So war es bei den Hellenen mit dem Homerischen Epos, so bei den Persern mit dem Kampf zwischen Iran und Turan. Hier lag Geschichtliches zum Grunde; allein die geflügelte Sage hatte alles Irdische des Verstandes in der Erinnerung daran vernichtet; die Gestalten der Götter und Helden waren in dem zauberischen Dämmerlicht als Repräsentanten eines höheren Lebens stehen geblieben. Ganz anders in Spanien. Hier hatten die Westgothen ihren heidnischen Glauben gegen das Christenthum vertauscht, eine Metamorphose, welche ohne Kritik der

früheren Religion, wie man es nennen möchte, ohne Reflexion nicht möglich war. In Frankreich, in Britannien war dies auch geschehen; allein hier waren namentlich die Celtischen Stämme nicht erst eingewanderte, sondern blieben auch als Christen von den Denkmalen ihrer früheren Vergangenheit umgeben und durch dieselben in Verkehr mit älteren Thaten, Anschauungen und Zuständen. Die Gothen waren vor ihrer Einwanderung in die Pyrenäische Halbinsel Arianer; in Spanien wurden sie nach dem Kampf mit den Sueven Katholiken. Gleich darauf sahen sie ihre Selbstständigkeit gefährdet. Der Guerillaskrieg in dem Netz von Thälern, woraus das nördliche Spanien besteht, erhielt sie; Schritt vor Schritt breiteten sie sich von hier in einer Menge von kleinen Kreisen aus, die nothwendig auch untereinander in häufigen Kampf geriethen. Navarra, Aragonien, Castilien erhoben sich nebeneinander. Diese Verhältnisse der einzelnen Höfe waren es, wodurch das unmittelbare Zusammenleben mit den Mauren, weil man sich nicht selten um ihre Hülfe bewarb, auch den Charakter der politischen und ritterlichen Einheit annahm. Es begreift sich, dass unter solchen Bedingungen dem Epos die Voraussetzung einer uralten wunderbaren Sagenwelt fehlen musste; der Verstand hatte von Vorn herein die Oberhand und ordnete sich die Phantasie unter; die erste Periode der Spanischen Poesie ist ohne alle Orientalische Ueberfülle. Das Epische ging daher aus der Auffassung der eigenen Geschichte hervor. Indem diese aber in viele besondere Kreise sich zertheilte, so ermangelte es in dieser Richtung an einer Einheit. Nur eine solche Persönlichkeit konnte dieselbe erzeugen, welche gleich

sehr in die Interessen der verschiedenen Christlichen Kreise eingriff und eben dadurch auch den Arabern imponirte. Nicht ein König war dieser, sondern ein Ritter, oder genauer noch ein Vasall, der, bei der höchsten Ergebenheit gegen seinen König, zugleich durch seinen Glauben, durch seine Tapferkeit und Reinheit des Geblütes sich in sich selbstständig fühlte und darum, wo es Noth thut, mit dem Könige zu brechen, den Muth und die Kraft hatte. Dies ist der Cid, dessen Thaten gerade das ganze eilfte Jahrhundert erfüllen und der als die erste plastische Ausbildung des Spanischen Nationalcharakters betrachtet werden kann.

Die erste Gestalt des Epischen war einfach, ohne alle phantastische Begeisterung. Die Romanze war nichts als die schlichte Darstellung irgend eines bedeutenderen Factums. Indem sie aber den Gegenstand in der reinsten Objectivität abspiegelte, entzückte sie durch ihre unbewusste Poesie. Ihre Kraft lag darin, aus der Wirklichkeit das Element herauszuheben, in welchem sich die geistige Bedeutung desselben concentrirte; weil dies ohne Reflexion geschah, so übte eine solche unbefangene Skizzirung den höchsten Reiz. Dieser naiven aber strengen Einfalt entsprach das Metrum, die verschiedenen Arten von Redondilien mit der einförmigen Assonanz. Die Romanze begründete die Spanische Volkspoesie, ihrem Inhalt, wie ihrer Form nach. Aus ihrer Entstehung folgt schon, dass jeder Held, mochte es ein Christ oder Maure sein, jeder Kampf, jedes Abenteuer, ja selbst unbedeutendere Ereignisse, wenn ihnen nur eine allgemeinere Seite abgewonnen ward, Gegenstand der Romanze werden konnten und dass die Geburt eines solchen Gesan-

ges dem Hervortreten der Thatsache selbst ziemlich nahe stehen musste. Es folgt aber auch ferner daraus, dass die Romanze als lebendiger Volksgesang in einer beständigen Schwankung, in einem immerwährenden Fluss der Form sich befinden musste. Ein und dasselbe Factum wurde von Verschiedenen besungen; das einemal ward dieser, ein andermal jener Zug besonders herausgestellt; gewisse Grundanschauungen blieben aber als unverwüstliche Elemente stehen, etwa, wie ein und derselbe Baum alljährlich denselben Schmuck von Blättern und Früchten bald so bald so formirt. Wir haben natürlich aus den ältesten Zeiten keine unmittelbaren Aufzeichnungen der damals gesungenen Romanzen übrig. Erst im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert kam es zu Sammlungen der in der freien Ueberlieferung des Volkes umherflatternden epischen Lieder, zu den sogenannten Romanceros. In dieser schliesslichen Abfassung haben die Romanzen gar Manches von dem kunstreicheren Gesang der zwischen dieser Fixirung und zwischen der ursprünglichen Production liegenden Bildung in sich aufgenommen; nichtsdestoweniger ist der erste Typus der Castilischen Poesie mit vollkommener Bestimmtheit darin ausgedrückt. Die Romanzen vom Cid, deren an hundert sind, gehören gewiss auch noch in ihrer jetzigen Gestalt zu den ältesten, wenn auch andere, wie die vom Könige Rodrigo und von Karl dem Grossen und dessen Paladinen ältere Stoffe besingen. Sie umfassen alle Hauptmomente vom Leben jenes glorreichen Helden: seine Treue für den König Don Sancho; den Tod dieses Königs unter Zamora's Mauern; die Geschichte Don Alfonso's, des Bruders von Sancho; die stolze

Weigerung des Cid, ihm Treue zu schwören, bis er am Mord des Bruders schuldlos zu sein erklärt hat; die Fügsamkeit des Königs, dem mächtigen Unterthan den geforderten Eid zu leisten, um dafür den seinigen zurückzuempfangen; die Verfolgungen des Cid; seine Verbannung, seine Siege, seine Zuflucht zu den Mauren; seine Vermählung mit einer zweiten Ximene; seine neuen Grossthaten; die Verheirathung, Beschimpfung und Rache seiner Töchter; den Ruhm seines Alters; die Gesandschaften und Geschenke der Könige des Orients; seinen Tod und sein Leichenbegängniss in voller Rüstung auf seinem treuen Ross Babieça.

Von diesem Romanzencyklus, der in seinem Ursprung, wenn auch nicht in seiner jetzigen Form dem gefeierten Helden gleichzeitig ist, muss das bis jetzt älteste Denkmal Castilischer Sprache und Poesie, das Poema del Cid, wohl unterschieden werden. Dies umfangreiche ungefähr in der Mitte des zwölften Jahrhunderts abgefasste Epos hat in sich zwei Abtheilungen, die dadurch zusammenhängen, dass beide die Verherrlichung des Cid durch seine Familienverbindungen zum Gegenstand haben, weshalb die frühere Geschichte des Cid mit Stillschweigen übergangen wird. Die erste Abtheilung zeigt den Cid tiefgebeugt durch unschuldige Verbannung und Trennung von seinen Lieben. Er verzweifelt aber nicht im Unglück. Siegreich besteht er harte Kämpfe mit Mauren und Christen und schafft selbst sein Glück durch Valencia's kühne Eroberung; immer aber bleibt der Held grossmüthig gegen die Besiegten und treu gegen seinen ungerechten Herrn; das Gedicht schliesst mit der allerdings ein-

renvollen Vermählung der Töchter des Cid und der Infanten aus dem angesehenen Hause der Grafen von Carrion, in die er jedoch nur aus Gehorsam gegen seinen natürlichen Herren und König gewilligt und durch dies Verleugnen des eignen Willens in dieser ihm über Alles wichtigen Angelegenheit, um den Wunsch seines nun versöhnten Königs zu erfüllen, das grösste Opfer der Vassallentreue gebracht hatte. — Die zweite Abtheilung beschäftigt sich fast blos mit den Töchtern des Cid. Es zeigt sich sogleich, dass den Cid seine Ahnungen nicht betrogen haben, denn die Infanten von Carrion benehmen sich so feige, dass sie zum Gespött der Vasallen ihres Schwiegervaters werden. Um dieser Schande zu entgehen, begehren sie die Erlaubniss vom Cid, ihre Gemalinnen in ihr Erbe heimführen zu dürfen. Aber auf der Reise, in einer einsamen Waldschlucht, misshandeln sie dieselben auf empörende Weise und verlassen sie in ihrem Blut schwimmend. Der Cid sucht Gerechtigkeit bei dem Könige, der die Cortes nach Toledo zusammenberuft. Hier verlangt der Campeador, nach Zurückgabe des Heirathsgutes, von den Infanten Genugthuung seiner gekränkten Ehre. Bevor aber noch der Zweikampf angeordnet werden kann, treten Abgesandte der Infanten von Navarra und Aragonien in die Versammlung und begehren die Töchter des Cid für ihre Herren zu Gemalinnen. Der Cid geht nach Valencia; allein seine zurückgelassenen Kämpfer besiegen die Infanten und nun erst, da dem Cid in Valencia diese frohe Botschaft zu Theil wird, vollziehen die Infanten von Navarra und Aragon ihre Vermählung mit seinen Töchtern. Den Tod des Cid erwähnt der Dichter nur mit

wenigen Worten. — Offenbar ist die erste Abtheilung des Gedichtes nur als Einleitung zu dieser zweiten anzusehen, worin der Dichter mit steigender Wirkung seine Hauptabsicht entwickelt, wie aus der anfänglichen Demüthigung des Cid, welche seine Feinde und Neider bezwecken, gerade sein Ruhm und die Ehre seines Geschlechtes am Ende nur um so glänzender hervorging, indem selbst Königssöhne durch eine Verbindung mit dem unerschütterlich treuen Vasallen und unbezwingbaren Kämpfer sich geehrt finden und so das Hauptziel im Streben des Helden durch dessen eigenes Verdienst über alle Erwartung glücklich erreicht wurde. — Die Darstellung ist im Ganzen schlicht und treuherzig, oft naiv und körnig. Die Charakteristik der Hauptfiguren wie der Nebenpersonen ist kunstlos, aber voll ergreifender Wahrheit; an gewählten Situationen und anschaulichen Schilderungen fehlt es auch nicht: aber seine ganze Kraft hat der Dichter auf die meisterhafte Schilderung der Cortes von Toledo und des Entscheidungskampfes zu Carrion aufgespart und die Einführung der Gesandten von Navarra und Aragon mit grossem Effect angebracht. — Die Sprache des Gedichtes ist noch sehr ungelenk. Man sieht es ihrem Mangel an Präcision und Klarheit an, dass sie erst seit Kurzem sich zur selbstständigen Schriftsprache auszubilden angefangen habe. Eben so roh ist noch die metrische Form. Merkwürdig ist daran das Streben nach Zweitheiligkeit der Verse, welche man auch wohl blos deshalb für Alexandriner angesehen hat; denn sie haben noch gar keine bestimmte Sylbenzahl, vielmehr schwankt dieselbe zwischen zehn bis funfzehn, ja zwanzig. Merkwürdig ist auch der

Reim, durch den der Dichter bald eine grössere, bald geringere Anzahl von Versen ganz willkürlich verbindet, und das Uebergehen desselben in die Assonanz, die aber hier nur als der aus Noth und Nachlässigkeit unvollkommene Reim, nicht als bewusstes Kunstproduct erscheint. *)

In dieser doppelten Gestaltung der Geschichte des Cid haben wir den Anfang der Spanischen Poesie sowohl als Volksgesang, wie als Kunstdichtung; jenen in den Romanzen, diesen in dem Poema. Die Form der Romanzen ist die der redondillas; sie bestehen aus kurzen Versen, welche, im Gegensatz zur Französischen und Italienischen Metrik, von der Länge zur Kürze übergehen und vier Trochäen umfassen; die ersten Verse sind frei vom Reim, die zweiten gehen auf Assonanzen aus. Die Kunstdichtung hat den langen, in der Mitte getheilten Vers, der sich später zum Alexandriner ausbildete; wir treffen ihn im Mittelalter überall (S. Th. II. S. 39 und 143); bei den Spaniern heissen diese mehr daktylischen Stanzen versos de arte mayor. Wie innig verwandt aber im zwölften und dreizehnten Jahrhundert Volksgesang und Kunstdichtung in Anschauung, Darstellung und Sprache waren, ergibt sich aus der Vergleichung der Romanzen und des Poema am leichtesten; erst die Einwirkung der Provençalen und Italiener, erst die Entfaltung des Hoflebens schied beide Regionen strenger von einander.

Die andere epische Richtung ward in Spanien, wie in Frankreich, durch die Kirche begründet; ne-

*) S. Ferd. Wolf a. a. O. S. 20—34.

ben der Romanze trat die **Legende** hervor. Den Umfang und Inhalt derselben haben wir in ihren allgemeinen Grundzügen Th. II. S. 48 ff. angegeben. In Spanien entwickelte sich durch den scharfen Contrast des Christlichen mit dem Muhamedanischen das Wunderbare und Mystische dieser Richtung mit einem Glanze, der im späteren Drama die höchste Vollendung feierte. Hier sind vornehmlich die Gedichte des Gonzalo de Berceo zu erwähnen, der ungefähr 1198 geboren ward und 1268 starb. Er ward in dem Benedictinerkloster St. Millon de Suso nah bei seinem Geburtsort, dem Flecken Berceo, erzogen und in der damaligen Gelehrsamkeit hinlänglich unterrichtet. Wir haben von ihm 1) La vida del glorioso Confesor Santo Domingo de Silos. 2) La vida de San Millan de la Colgolla, tornada de latin en romance. Dieser Heilige erlangte eine ungemeine Berühmtheit, so dass tausendfach auf ihn angespielt wurde. Die drei Bücher seiner Lebensbeschreibung enthalten die Jugendgeschichte des heiligen Mannes, die heiligen Werke und Wunder, die er lebend und sodann, die er nach seinem Tode verrichtete. Das Leben des Domingo ist nach demselben Zuschnitt erzählt. Die Jugendgeschichte Millan's ist sehr charakteristisch für den Geist der Spanischen Legende. Begleiter seiner Kinderjahre waren Saitenspiel und heilige Gesänge, die ihn auf dem stillen Gebirge erfreuten. Einst, da er auf einem einsamen Berge entschlafen ist, wird er in einem lebendigen Traum innigst entzückt, so, dass er beim Erwachen, wie von einem neuen stärkeren Geist getrieben, die Nähe der Seinen verlässt und zu einem frommen Einsiedler Fe-

lices eilt, welcher auf der höchsten Spitze eines Waldgebirges frommen Betrachtungen sich ergeben. Von diesem wird er in den Wahrheiten des Glaubens und in dem nöthigen Wissen unterwiesen, bis er, von seinem frommen Freund mit heissem Gebet und Segen begleitet, in die Gegend seines Geburtsortes zurückkehrt. Hier liegt ein seit alter Zeit verlassenes düsteres Thal, das ihm, der in der Nähe die Heerden geweidet, schon längst bekannt war, ein wüstes Gemisch von Felsentrümmern und traurigem Gesträuch, unter welchem Schlangen und wilde Thiere wohnen. Hier begibt er sich in die Höhlen der Felsen und lebt in religiösen Uebungen, bis das Gerücht seiner hohen Frömmigkeit durch einen kleinen Hirtenknaben umher erschollen war. Das gläubige Volk strömt herbei; es flehen Kranke um Heilung, Gesunde um Trost; aber das ungewohnte Geräusch verscheucht den stillen Einsiedler bald noch tiefer ins unbewohnte Gebirge auf Felsenspitzen und unter dürre Hecken. Wohl drängen ihn Hitze und Ermattung und Stürme und harter Frost, aber nicht Schnee noch Regen, nicht Noth noch Schmerz können ihn von dort vertreiben, wo er mit einfältig gläubigem Herzen für das einige Heil seiner Brüder betet. So lebt er einsam vierzig Jahr in verschiedenen Gegenden des Gebirges, bis Didimus, Bischof zu Tarragona, welchem das Gerücht dieses seltenen Einsiedlers zu Ohren gekommen, ihm Botschaft mit der Bitte sendet, ihm doch seinen Anblick zu gönnen. Der Einsiedler weint, dass ihm so die Tage der Einsamkeit genommen werden, aber die Pflicht des Gehorsams zwingt ihn, dem Ruf des Bi-

schofs zu folgen. Er geht nach der Stadt, wo das Volk sein durch lange Einsamkeit entstelltes Aeussere bestaunt. Der Bischof ermahnt ihn, er möge nicht ein seltenes Beispiel der Frömmigkeit der allgemeinen Nachahmung entziehen und jenes von allem Umgang abgesonderte Leben mit dem Stand eines Weltgeistlichen vertauschen. Millan gehorcht und wählt seinen Geburtsort Berceo, wo er in der Kirche zu St. Eulalia das Amt eines Presbyters verwaltet, bis ihn der Neid und die Bosheit eines Mitgeistlichen zwingen, in das einsame Thal, das er zuerst bewohnte, zurückzukehren. Hier baute er sich eine Capelle und weilte in ihr bis an sein Ende. Das andere Bnch enthält nun die Kämpfe Millan's mit dem Teufel, der in dem öden Thale versuchend an ihn kommt, die Heilungen von Paralytischen, Dämonischen u. s. w. Das letzte Buch erzählt, wie dreihundert Jahr nach dem Tode des Heiligen die Castilianer im Kampf mit dem Maurenkönig Abderraman ihm ein Gelübde thaten, worauf ihnen zwei glänzende Gestalten zu Hülfe kamen und das ganze Heer der Mauren zu Toro verdarben. Wir haben diese Züge absichtlich hervorgehoben, um den Gegensatz dieser Vereinsamung, ascetischen Anstrengung, kirchlichen Gehorsamung gegen die weltliche Breite, Tapferkeit und Vasallentreue im Leben des Cid bemerklich zu machen. 3) Das Buch del Sacrificio de la Misa sucht die mystische Bedeutung der Opfer des alten Testamentes und die der katholischen Kirche nebst der Symbolik der dabei beobachteten Ceremonieen zu enthüllen. 4) Das Martirio de San Lorenzo aus Cordova weicht in den Hauptumständen wenig von der bekannten Legende ab, ist

aber viel schöner erzählt, als noch sonst wo. 5) Die Loores de nuestra Señora enthalten grösstentheils Anspielungen auf die biblische Geschichte und zu Ende fromme Anrufungen an die heilige Mutter. 6) Das Buch de los signos que aparecerán ante del Juicio enthält eine Beschreibung der wunderbaren Begebenheiten und Naturerscheinungen, welche nach alter Weissagung dem letzten Tag des Gerichtes vorangehen sollen, nebst einer Beschreibung des letzten Gerichtes, der Strafe der Bösen und der Freuden der Frommen; gegen Ende zu ist die Lebendigkeit der Dichtung ausgezeichnet. Aber noch vortrefflicher ist 7) der Duelo de la virgen Maria el dia de la Pasion de su fijo, die Leidensgeschichte, meist nach der Bibel, aber mit einer tiefen Innigkeit und rührenden Einfalt erzählt. 8) Die vida de Santa Oria virgen, einer Heiligen, die zu den Zeiten des St. Domingo de Silos im eilften Jh. lebte, enthält fast nichts als die Erzählungen vieler Wunderträume und Visionen eines frommen Weibes. 9) Von den 25 Milagros, d. i. Wundern, de nuestra Señora, sind viele unbedeutend. Aber auch von ihnen, wie von allen Gedichten Berceo's gilt, dass ihre treuherzige Frömmigkeit nnd ihr liebevoller Geist, dem es nicht an dichterischem Ausdruck vorzüglich in der allegorischen Einkleidung fehlt, sie sehr anziehend macht. In der metrischen Form ist Berceo dadurch merkwürdig, dass er zuerst vollkommene Strophen von vier durch denselben Reim gebundenen Alexandrinern hat. Dass in den vielen und langen Gedichten auch Strophen von fünf Versen und blosse Assonanzen statt der Reime mitunterlaufen, ist nicht

zu verwundern. — Noch scheinen demselben Kreise des kirchlichen Epos die Gedichte eines Ungenannten, des Beneficiado de Ubeda, anzugehören, Lebensgeschichten der heiligen Magdalena und des heiligen Ildefons, die in sprachlicher und metrischer Form mit den Werken Berceo's übereinstimmen. *)

Die dritte epische Tendenz ging weder unmittelbar von dem Leben des Volkes noch von der Tradition und dem Cultus der Kirche aus, sondern ward durch Gelehrsamkeit einerseits, durch Reflexion anderseits vermittelt. So verlief sie sich auf der einen Seite in die schlichte Wiedererzählung des Geschehenen, in die Reimchronik; auf der anderen Seite in die trockene Belehrung, in das einfach Didaktische, dessen lebendigster Kern in den von ihm aufgenommenen volksthümlichen Sprichwörtern lag. Als ein eigenthümliches Product der Phantasie, das auf ideelle Weise diese verschiedenen Elemente in sich absorbirte, entstanden die Amadisromane.

Das erste Moment dieser freieren, aber auch flacheren Epik waren Reproductionen zum Gemeingut gewordener Stoffe der romantischen Poesie, wie die Geschichte des Königs Apollonius von Tyrland und die Alexanders des Grossen. Die Geschichte des Letzteren sprach wegen ihrer ritterlichen Kühnheit und ihres Reichthums an überraschenden, wundersamen Zügen das Mittelalter in hohem Grade an. Wir haben Nisami's Persische Bearbeitung dieses Gegenstandes Th. I. S. 118 ff., die Lateinische von Gualter Th. II. S. 21, die Französische von Alexander von

*) S. Schubert a. a. O. T. II. S. 3—15 und F. Wolf a. a. O. S. 44—48.

Paris und Lambert li Cort Th. II. S. 89 kennen gelernt. Im Spanischen dichtete mit Bezug auf die beiden letzteren Gestaltungen, jedoch mit vielfachen Abweichungen, ein gewisser Juan Lorenzo Segura de Astorga, der sich selbst einen Clerigo nennt, um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts das Poema de Alexandro. Das Gedicht fängt nicht mit der Tiefe der Begebenheiten, sondern mit der Geburt Alexanders und wer seine Eltern gewesen, was sich bei seiner Geburt zugetragen u. s. w. an, und endigt mit dem Tode Alexanders und der Theilung seines Reiches. Es ist eine chronologisch geordnete Geschichte der Geburt, Erziehung, Regierung, der Kämpfe und Eroberungen Alexanders, die häufig durch mächtige Episoden unterbrochen wird, die mit den Hauptbegebenheiten gar nicht zusammenhängen, wie z. B. die lange Erzählung vom Trojanischen Kriege und von Troja's Zerstörung, welche Alexander seinem Heere in einer Rede am Grabe des Achilles gibt. Der Dichter verleihet seinem Helden allen Reichthum der Wissenschaft. Nach einer im Mittelalter weitverbreiteten Sage lässt er ihn sogar in einem grossen Rundgefäss von Krystall hinab in die Tiefe des Meeres tauchen, wo er mit zweien seiner Diener einige Tage versenkt bleibt und den Wundern der Gewässer zuschaut. Es demüthigen sich und huldigen ihm die Schaaren des Meeres; Alexander findet in ihnen Abbilder und Gegenstücke aller Creaturen des festen Landes; die ganze Oberwelt findet er hier in der Tiefe des Meeres. Auch lässt er sich durch Greife in die Lüfte tragen und will mit seinem Heer zu den Antipoden ziehen. Ueber Anachronismen hat die gelehrte Naivetät gar

kein Bewusstsein; z. B. hat die Mutter des Achilles diesen in ein Benedictiner-Nonnenkloster verborgen; Alexander wallfahrtet zum Jupiter Ammon vollkommen in der Weise, wie Christen des Mittelalters zu einem Wunderbilde hinzogen u. s. w. Auffallend ist die Episode, wo die Natur, als Gott, auf ihr Klagen, dass Alexander alle ihre Geheimnisse vorwitzig enthülle, gegen diesen erzürnt ist, in die Hölle hinabsteigt, um die bösen Geister gegen ihn zu Hülfe zu rufen. In der Schilderung der Hölle fehlt es nicht an lebendigen Situationen, wie überhaupt dem Gedicht nicht an vielen einzelnen schönen Stellen, besonders rührenden, wie z. B. die Geschichte vom Tode des Darius und von Alexanders Klage um ihn. So hat dies Gedicht, wenn auch nicht einen hohen poetischen, doch einen sehr bedeutenden historischen Werth, der besonders in Betreff der verschiedenen Nationen, der Künste und Wissenschaften erscheint. Als Kunstwerk ist es aber der Masse der Einseitigkeit und Körperlichkeit jener Zeit unterlegen. *)

In diesen verschiedenen Abzweigungen des Epos erblicken wir die verschiedenen Grundelemente des Mittelalters überhaupt, das Volksleben, die Kirche und das Ritterthum. Im Cid erscheint vorzugsweise der Spanier als solcher; in Berceo spricht sich der Spanier als Römisch-katholischer Christ aus; in der Alexandreis als Glied der romantischen Ritterschaft. Eine bedeutende Einwirkung auf die Poesie äusserte in der letzten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts Alfonso X. von Castilien, geboren 1221, 1252 Kö-

*) S. Schubert a. a. O. T. II. S. 134—142.

nig, 1257 von vier Churfürsten zum Deutschen Kaiser bestimmt und, von seinem Sohn entsetzt, 1284 gestorben. Alfonso machte sich um die Cultur der Wissenschaften sehr verdient; Literatur und Kunst wurden von ihm nicht blos begünstigt, sondern er selbst versuchte sich im Lyrischen und Didaktischen. Damals war aber die Castilische Sprache für den lyrischen Ausdruck noch sehr ungebildet; die Provençalische Hofpoesie hingegen, die durch Heinrich von Burgund in Portugal eingeführt war, wurde gerade um diese Zeit auch im westlichen Theil der Halbinsel, wie schon früher in den östlichen Marken und in Aragonien, die herrschende, wodurch das Galicische Romanzo sich gleich dem Limosinisch-Katalonischen vorzugsweise für die Lyrik ausbildete. Es wird daher nicht auffallen, dass die lyrischen Gedichte, die Cántigas, von denen Alfonso mit Gewissheit als Verfasser angegeben werden kann, in der That im Galicischen Dialekt geschrieben sind. Ein anderes in Castilischer Mundart verfasstes Gedicht, Klagen des alten verlassenen Königs über die Untreue seiner Vasallen, el Libro de las Querellas, in coplas de arte mayor, an Versbau und Sprache und Anordnung gleich vortrefflich, hat schwerlich den Alfonso zum Verfasser. Mit mehr Wahrscheinlichkeit wird ihm ein didaktisches Gedicht über die Kunst, Gold zu machen, unter dem Titel: Libro del Tesoro ó del Candado, beigelegt. Es ist ebenfalls in Castilischer Mundart und zum Theil in demselben Versmaass, wie das vorhergehende, zum Theil in achtsylbigen Versen abgefasst. Uebrigens ist das Gedicht seinem Inhalt nach trocken und unverständlich.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, dass der unmittelbare Einfluss Alfonso's durch seine eigenen Dichtungen auf die Entwicklung der Castilischen Poesie nich allzu hoch anzuschlagen sei, dass ihm aber dennoch höchst wahrscheinlich das Verdienst gebühre, einer der Ersten durch die Einführung und den regelmässigeren Gebrauch kürzerer Versmaasse neben dem bis dahin herrschenden Alexandriner die Castilische Dichtkunst bereichert und ihre Tauglichkeit zum lyrischen Ausdruck vorbereitet zu haben. *)

Alfonso's Beispiel, der Literatur durch unmittelbare Theilnahme aufzuhelfen, wirkte so nachdrücklich, dass mehre Prinzen und Grosse als Schriftsteller aufzutreten nicht mehr unter ihrer Würde hielten. Sein Enkel, Alfonso XI el Bueno, gilt als Verfasser einer Reimchronik, deren Urheber aber wahrscheinlich Juan Nuñez de Villasan ist. Alfonso X hatte durch seine Veranstaltung der Crónica general das Muster einer einfachen Ueberlieferung der Geschichte gegeben. Hunderte von Chroniken entstanden seitdem, in der Regel trocken, arm an Geist und Wendungen, aber nicht selten durch treuherzige Naivetät, lebendige Schilderung des Einzelnen, vorzüglich aber durch das überall vorherrschende Nationalgefühl entschädigend. Die Crónica el Rey Don Alfonso el XI ist nicht blos wegen der Wichtigkeit ihres Inhaltes, sondern auch wegen des einfachen, flüssigen und würdigen Vortrags der in's Einzelne gehenden, ver-

*) Durch diese reelle Beziehung auf den Stufengang der Poesie ist das Verhältniss Alfonso's deutlicher von F. Wolf a. a. O. S. 66—69 in's Licht gesetzt, als durch die herkömmliche Bewunderung seiner astronomischen, philosophischen und anderen Kenntnisse.

anschaulichenden Darstellung nennenswerth, z. B. eines Turniers zu Valladolid, der Belagerung und Einnahme von Lerma, der Schlacht von Tarifa u. s. w. — Die Historia del Conde Fernan Gonzalez, von einem unbekannten Verfasser, in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in der vierzeiligen Alexandrinerstrophe mit Geschick abgefasst, enthält die Thaten eines vielgefeierten Nationalhelden, des Stifters von Castiliens nachmaliger Grösse. Eben so tapfer und den Ungläubigen furchtbar als der Cid war er minder grossherzig und gegen seine Lehnsherren, Ramiro, Sancho, Ordoño 932 — 970, oft treubrüchig und ohne Noth aufrührerisch. Die Poesie hat nur die glänzende Seite seines Lebens erfasst und so erscheint er in den Romanzen, so lebt er noch fort im Munde des Volkes; durch den unmittelbaren Antheil der verehrtesten Nationalheiligen, des heiligen Pelayo, Millan und Jago, wird das Wunderbare seiner Thaten noch erhöhet. Das Gedicht beruhet auf diesen Volkssagen; es beginnt mit dem Einfall der Gothen in Spanien und reicht bis zum Krieg zwischen Gonzalez und dem Könige Garcia von Navarra. *)

Indem nun auf der einen Seite das Epische in die prosaische Reimchronik überging, entfaltete sich aus ihm nach der anderen das Didaktische; dort waltete die verständige Beobachtung des Geschehenen, hier die Auffassung der allgemeinen Elemente des geistigen Lebens in dem Ausdruck von Reflexionsbestimmungen. Die Bestrebungen Alfonso's bezeich-

*) S. F. Wolf a. a. O. S. 136 ff.

nen diesen Wendepunct in seiner zwiefachen Tendenz. Die Hauptwerke der didaktischen sind so von einander unterschieden, dass das eine die Reflexion in eine novellenartige Erzählung einschliesst; das andere eine allegorische Einhüllung der Lehren und der sie erläuternden Beispiele bildet; das letzte mit durchdringender Schärfe des Verstandes von der Allgemeinheit des Gedankens ausgeht und von ihrer Höhe in das Besondere der Wirklichkeit niedersteigt. Das Erste that Manuel, das Zweite der Erzpriester von Hita und der Jude Don Santo, das Dritte Ayala.

Don Juan Manuel stammte aus einer jüngeren Linie der königlichen Familie, welche sich von Ferdinand dem Heiligen ableitete. Er zeichnete sich durch seinen Waffenruhm aus und kämpfte zwanzig Jahr den Grenzkrieg gegen die Mauren, bis er 1347 starb. Er schrieb ein Werk, el Conde Lucanor, das in seiner klaren, mit Versen durchwebten Prosa für die Castilische Literatur dasselbe Entwicklungsmoment bezeichnet, das wir in der Französischen Poesie in dem Castoiement (Th. II. S. 95), in der Italienischen in den Cento novelle antiche und in Boccaccio's Decamerone kennen gelernt haben. Lucanor ist ein grosser Herr, der sich in schwierige Verhältnisse bald moralischen, bald politischen Inhaltes versetzt findet. In solcher Verlegenheit fragt er dann Patronio, seinen Freund und Minister, um Rath, der ihm mit einer kleinen im Ganzen einfach und anmuthig erzählten Geschichte antwortet, deren Anwendung treffend gemacht wird. Solcher Novellen sind 49; die Moral einer jeden ist in zwei kleine durch Bestimmtheit und gesunden Verstand ausgezeichnete

Verse gebracht. Dies Werk enthält viele der damals im ganzen westlichen Europa verbreiteten Erzählungen, schliesst sich aber sichtbar der Orientalischen Fassung derselben am nächsten an und bildet so zwischen Morgenländischer und Abendländischer Novellistik ein wahres Mittelglied.

Juan Ruiz wurde wahrscheinlich gegen den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts geboren und war bereits Erzpriester in dem Flecken Hita, fünf Meilen von Guadalajara, als er auf Befehl des Cardinals Don Gil de Albornoz, damals Erzbischof von Toledo, in letzterer Stadt wegen Verleumdungen und falscher Zeugnisse, wie er wenigstens behauptet, zwischen 1337 und 1350 in gefänglicher Haft gehalten wurde, während dieser Zeit seine Gedichte verfasste und etwa 1351 starb. Seine Dichtungen bilden ein nur lose zusammenhängendes Ganzes. Der Dichter fingirt eine Reihe von Liebesabenteuern, die er mit verschiedenen Damen erlebt haben will. Allein sie sind nur das äussere Band, mit welchem er eine Reihe von artigen Erzählungen, sinnreichen Fabeln, Lebensregeln, Schwänken, didaktischen Gedichten zusammenfasst. Doch hat diese Einkleidung auch ein selbstständiges Interesse und ist mit jenen mannigfachen Bestandtheilen des Werkes geschmackvoll verschmolzen. Die Schwänke, Fabeln und Erzählungen sind nicht blos aus Lateinischen, sondern grösstentheils auch aus Nordfranzösischen Quellen geschöpft. Doch kann man dem Erzpriester trotz der Entlehnung des Stoffs nicht absprechen, dass er ihn stets mit eigenthümlichem Tact verarbeitet und immer sehr glücklich nationalisirt und localisirt hat. Die metrischen Combinationen,

deren sich der Dichter in den eigentlich lyrischen Stellen bedient, sind sehr merkwürdig, weil der grösste Theil derselben aus sechs- und achtsylbigen Versen, Versos de redondilla menor y mayor, besteht, in kurze Strophen abgetheilt und durch den vollständigen Reim gebunden ist, was gewiss die älteste Form des Spanischen Volksgesanges. Die Erzählung und Belehrung wird dagegen beständig in der Alexandrinerstrophe vorgetragen. — Als derselben Zeit und Richtung angehörend müssen wir hier noch einige Gedichte erwähnen, von denen nur der Verfasser des ersten mit Bestimmtheit angegeben werden kann. Es sind Rathschläge und Lehren an Pedro den Grausamen von Castilien, Consejos y Documentos al Rey Don Pedro. Der König wird ermahnt, dem Beispiel seines erlauchten Vaters Alfonso XI (1312 — 50) nachzuahmen. Der Verfasser nennt sich selbst Rabbi Don Santo, einen Juden von Carrion. Das Ganze besteht aus 476 vierzeiligen Strophen von siebensylbigen Versen und wechselnder Reimverschlingung, ein Metrum, das erst im sechszehnten Jahrhundert unter dem Namen Italiano quebrado recht aufkam. — Ein anderes Werk, la Doctrina Christiana, erklärt in 157 Strophen den Glauben, die zehn Gebote, die sieben Haupttugenden, die vierzehn Werke der Barmherzigkeit, die sieben Todsünden, die fünf Sinne und die heiligen Sacramente. Schliesslich schildert es die Gefahren der Welt und gibt Verhaltungsregeln zu einem Christlichen Wandel. — Ein drittes Werk, la danza general de la muerte en que entran todos los estados de gentes, gehört zu der weitverbreiteten Gattung der Todtentänze, zu welchen die unter dem Namen

des schwarzen Todes im vierzehnten Jahrhundert herrschende Seuche auch äussere Veranlassung gab. Das Gedicht besteht aus 71 Octaven zwölfsylbiger Verse, von denen das erste Quartett eine wechselnde, das zweite eine regelmässige Reimverschlingung hat. Nach einer kurzen prosaischen Einleitung, die eine summarische Exposition des Ganzen enthält, eröffnet der Tod den Reigen, indem er allen Sterblichen das unvermeidliche Loos, das er ihnen bereite, zuruft. Dann tritt ein Prediger auf, der zu tugendhaftem Lebenswandel als der besten Vorbereitung zum Sterben ermahnt, worauf der Tod Alle, die geboren wurden, abermals zum unabweislichen Tanz einladet und diesen sogleich mit einem paar holden Jungfrauen in voller Jugendblüthe beginnt. Dann kommen alle Stände nach der Stufenfolge des Mittelalters an die Reihe, indem der Tod in der einen Octave immer sein zunächst ausersehenes Schlachtopfer zum Tanz einladet und in der anderen der Aufgerufene sein bitteres Loos bejammert. Die letzte Strophe enthält die Resignation und die frommen Vorsätze der Sterblichen.

Eine Dichtung, welche in vieler Hinsicht an das Werk des Erzpriesters von Hita erinnert, wurde von Don Pedro Lopez de Ayala, dem berühmten Historiker, dem Grosskanzler und Oberkammerherrn von Castilien, verfasst, zu Murcia 1332 geboren und 1407 gestorben. Er wurde in der Schlacht von Naxera von den Engländern, welche mit Peter dem Grausamen verbündet waren, 1367 gefangen und in England in harter Gefangenschaft gehalten. Nach seiner Freilassung ward er Rath und Gesandter in Frankreich bei dem Könige Heinrich und auf's Neue 1385 in der

Schlacht von Aljubarrota gegen die Portugisen zum Gefangenen gemacht. Diese beiden Gefangenschaften haben seiner Poesie einen schwermüthigen, finsteren Charakter aufgeprägt. Der Erzpriester stellt die menschliche Verkehrtheit ironisch dar und macht sich selbst zum subjectiven Mittelpunct seiner mannigfachen Gemälde; Ayala hält sich ausserhalb des Gegenstandes; mit scharfer Objectivität entfaltet er die Resultate seiner Weltbeobachtung und geübten Reflexion; mit satirischer Bitterkeit züchtigt er die innere Entzweiung der geistigen Erscheinungen. Mit dem Erzpriester stimmt er in der metrischen Form dahin überein, dass er den eigentlich satirisch-didaktischen Theil seines Werkes in der bekannten Alexandrinerstrophe, die lyrischen Partieen dagegen vorzugsweise in acht- und sechssylbigen Versen abfasste. Sein Werk führt den Titel: Libro ó Rimado de Palacio und besteht aus 1619 Coplas, die nicht nur positive Rathschläge über die Einrichtung eines wohlgeordneten Hofstaates und Lehren der Regierungskunst für die Könige und Grossen des Reiches, sondern auch negative satirische Schilderungen des damaligen Zustandes in Staat und Kirche, der Laster und Thorheiten der verschiedenen Stände und insbesondere der damals in Castilien herrschenden Missbräuche mit grosser Freimüthigkeit, mit gesundem Urtheil und mit der Sachkenntniss eines selbst einen hohen Posten bekleidenden und zu den wichtigsten Unterhandlungen gebrauchten Staatsmannes enthalten. Ausserdem sind noch mehre Lieder, Cantares, eingeschaltet, die bald moralisch-ascetische Betrachtungen, bald den Ausdruck subjectiver Gefühle und Zustände, bald mysti-

sche Bitt- und Lobgesänge, besonders auf die Jungfrau Maria, enthalten. *)

Wir haben schon oben die eigenthümliche Gestaltung der Spanischen Epik im Unterschied von der Fränkischen und Bretonischen auseinandergesetzt. Wir haben ferner die im dreizehnten Jahrhundert sich entwickelnde verständige Richtung der Poesie in ihren Hauptmomenten kennen gelernt. Die Amadisromane waren ihrem Princip nach ein Product rein subjectiver Phantasie, welche sich durch Lectüre vielfach ausgebildet hatte. Der ursprüngliche Verfasser dieser Romane ist immer noch nicht ausgemittelt, ob er jener Vasco de Lobeira, oder eine Dame von Burgos, oder der Infant Don Pedro, Sohn Johanns I von Portugal. Von späteren Büchern kennt man theilweise die Verfasser. Das fünfte namentlich, die Abenteuer Esplandian's, wurde von Garcias Ordoñez de Montalvo verfasst, der auch die früheren 4 Bücher von Amadis de Gaula, Amadis von Griechenland, vom Gestirn und von Trapezunt überarbeitete. Der Amadis entstand frühestens im vierzehnten Jahrhundert und wurde gleich anfänglich in Prosa niedergeschrieben, nicht um gehört, sondern um gelesen zu werden. Der Verfasser kannte die Gedichte der äl-

*) Wir Deutsche verdanken Ferdinand Wolf a. a. O. aus den Werken des Erzpriesters von Hita und Ayala's die ersten vollständigen Auszüge und die erste würdige Auffassung dieser Producte. Die folgende Charakteristik der Amadisromane habe ich fragmentarisch aus ihm entlehnt; sie stimmt mit der Th. I. S. 138 ff. dargelegten Ansicht vollkommen überein. Die vortreffliche Analyse der einzelnen Romane durch V. Schmidt habe ich dort schon angeführt und erinnere hier daran.

teren ausheimischen Sagenkreise, ahmte sie vielfach nach (worin die Berechtigung der Franzosen liegt, den Ursprung dieses Romanes, wie der Graf Tressan that, auf sich zurückzuführen) und suchte durch Hinweisen auf ältere Quellen den Schein authentischer Wahrheit zu erreichen. Der Roman bildete, als ohne alle epische Basis, ein verständig in sich abgeschlossenes Ganzes; seine Entstehung dankte er dem glücklichen Einfall eines einzelnen, mit grosser schöpferischer Kraft begabten Dichters; er hatte eine Haupthandlung, ein bestimmtes Ziel, aber keinen organischen Mittelpunct. Daher konnte er wohl nachgeahmt, allein nicht fortgesetzt werden. Als man es dennoch unternahm, gab es kein anderes Bindungsmittel der späteren und früheren Producte, als immer eine neue Generation einer älteren folgen zu lassen. Eben deswegen ist keine innere Nothwendigkeit des Verbandes, nur eine äusserliche Gleichheit da, wie der Zufall der Zeugung Ascendenten und Descendenten zusammenwürfelt. Die Amadisromane sind wie die einzelnen für sich bestehenden Portraite eines Ahnensaales; verliert man den Stammbaum, nimmt man auf das Costum keine Rücksicht so kann man sie willkürlich bald so bald so aneinanderreihen, ohne einen tieferen Zusammenhang zu verletzen. Sie liessen sich daher auch in's Unbegrenzte, wie die Generationen vermehren, so lange Kraft und Lust der Zeugung nicht mangelte, waren aber auch deshalb ein blosses Aggregat von Einzelheiten, die im Verhältniss zu ihrem Ausgangspunct und zu einander zu einem bodenlosen Abgrund sich hinbewegten und durch die Breite und das Ungeschick der weniger be-

gabten Nachtreter in das Formlose sich auflösten. — Das Ritterthum dieser Romane ist eine hohle Form, eine der poetischen wie der historischen Wirklichheit entbehrende Potenziruug des früheren, lebendigen, welthistorischen. Die Liebe, obgleich Haupttriebfeder der ganzen Handlung, erscheint schon mehr als ein conventionelles Erforderniss, als eine verliebte Narrheit, eigensinnige Grille. Die huldigende Anerkennung weiblicher Anmuth wird zur unmännlich possenhaften Sclaverei; das Streben nach dem Lob und der Gunst der Schönen durch adliges Thun zur phantastisch-förmlichen Galanterie und steifen Etiquette; die Sprache des Herzens zu wohlgesetzten zierlichen Phrasen, der Ausdruck der Leidenschaft zum abgemessenen Pathos und selbst der unwillkürliche durch die Macht des Verhältnisses hereinbrechende Wahnsinn zur launenhaft selbsterzeugten und selbstpeinigenden Verrücktheit. Sucht der Dichter für so viele Unnatur durch den Gegensatz zu entschädigen, so sinkt er in seinem Galaor zur gemeinen Wirklichkeit, zur Libertinage herab. Das Königthum erscheint als eine wohlgegründete, fast Orientalische Monarchie; die Ersten des Reiches sind nicht kraftvolle, heroische Vasallen, sondern nur Unterthanen desselben. Lisuarte regiert nach Laune, hört wohl seine Räthe an, lässt sich aber durch den Ausspruch der Pairs nicht bestimmen; dem Könige gegenüber ist Treue die höchste Pflicht: nur Amadis, als unabhängiger Fürst, darf ihn herausfordern, Galaor, des Königs Vasall, ficht auf dessen Seite gegen seinen eigenen, innig geliebten Bruder. — Auch in Darstellung und Styl weicht der Amadis bedeutend

von den älteren Rittergedichten und von den späteren aus ihrer Auflösung hervorgegangenen prosaischen Romanen ab. Die alte Einfachheit, Naturtreue, Kraft und charakteristische Anschaulichkeit ist vergangen. Die Erzählung ist zusammenhängender und flüssiger, aber auch viel weitschweifiger, wortreicher und manierirt. Die eingewebten Episoden stehen nicht so vereinzelt, sie sind vielmehr zu dem folgerechten Entwicklungsgang der Haupthandlung wohlberechnet. Die Beschreibungen sind viel sorgfältiger, oft mit ermüdender Aengstlichkeit bis ins Einzelne ausgeführt, haben aber eben deswegen weit weniger Totaleffect, verlieren durch das Verwaschen der Farben an Frische des Colorits, durch gesuchte Künstelei und phantastische Ueberladung an innerer Wahrheit. Mit besonderer Vorliebe werden Reden und Gespräche angebracht, meist von bedeutender Länge, mit unverkennbarem Streben nach Eleganz und rhetorischer Ausschmückung und nicht ohne einen bedeutenden Grad von Kunstfertigkeit, aber eben dadurch oft wahre Geduldproben für den Leser, der sich durch einen Schwall von zierlich gedrechselten Phrasen, pathetischen Redensarten und affectirt-pretiösen Complimenten hindurcharbeiten muss, um der langen Rede kurzen Sinn herauszufinden. Natürlich fordert eine solche Darstellung eine weit ausgebildetere, geschmeidigere und feiner Nüancirung fähige Sprache und einen in der Kunst des Periodenbaues und der zierlichen Wortfügung geübten Styl, deren sich in der That der Amadis auch rühmen kann, daher er lange Zeit für ein stylistisches Musterbuch galt und zum Theil noch gilt. Dabei ist er reich an Sentenzen und moralischen Tiraden und

hat überhaupt schon einen **didaktischen** Zuschnitt. Daz **Systematische** in der Spanischen Romantik, die abstracte Hervorhebung von Glaube, Liebe und Ehre, das reflectirte Bewusstsein dieser Elemente, wovon schon im Cid die Anlage zu finden, scheint durch die Amadisromane in der Spanischen Literatur vollkommen befestigt zu sein. — Dass diese Romane ungeachtet ihrer verkehrten Richtung mit so allgemeinem Beifall aufgenommen wurden und so lange als die fast auschliessende Lieblingslectüre von ganz Europa und gerade am meisten unter den höheren Ständen sich erhielten, dankten sie der totalen Veränderung des Zeitgeistes, dem Uebergang aus dem Mittelalter in das moderne Leben. Sie gewährten dem nun mehr lese - als hörlustigen Publicum einen willkommenen Ersatz für die älteren Rittergedichte, vor denen sie ausser der bequemeren Form und dem leichteren Verständniss auch den Reiz der Neuheit voraushatten; so sympathisirten sie durch die Verlegung ihres Schauplatzes nach Griechenland und unbekannten Welttheilen und durch ihren mährchenhaften phantastischen Charakter viel besser mit der durch den zauberartigen Untergang des alten Byzanz und der traumähnlichen Entdeckung einer neuen Welt voll Abenteuer mächtig aufgeregten Phantasie des staunenden Abendlandes; so genirten sie durch ihr ideales Ritterthum und ihre überschwengliche Galanterie den unritterlich und frivol gewordenen Adel weit weniger, da eben ihre Unnatur als das handgreifliche Zerrbild jeder Wirklichkeit die Entschuldigung der eigenen Gemeinheit erleichterte. In Spanien trat au-

sser diesen allgemein günstigen, hier aber natürlich in erhöhtem Grade wirkenden Verhältnissen noch der Umstand hinzu, dass sie die ersten nationalen Erzeugnisse der Art waren (erst seit den Amadissen wurden auch die Ritterromane aus den älteren Sagenkreisen häufiger übersetzt und mehr bekannt); ja, sie wurden hier zu wahren Volksbüchern, denn das lesende Publicum bestand hier fast durchgehends aus Hidalgos, für welche eben solche „Espejos de Caballeros" volksmässig waren.

Das funfzehnte Jahrhundert entwickelte den Gegensatz der Kunst- und Volkspoesie zur schärferen Entfremdung beider von einander. Fingen wir daher vorhin mit der Volkspoesie an, so müssen wir jetzt die Kunstpoesie als das progressive Element voranstellen. Das Princip, welches die Kunstpoesie besonders bestimmte, war die Poesie der Provençalischen Troubadouren. Allmälig gesellte sich Kenntniss der antiken Dichter und Schriftsteller so wie der Italienischen Literatur hinzu. Wir finden daher ächte Lyrik, reinen Erguss der Empfindung; sodann aber als Nachahmung der sentenzenreichen Kürze der Alten eine Menge moralischer Bemerkungen, lebenskluger Aussprüche und endlich in Folge einer Bekanntschaft mit Dante weitläufige Allegorieen. Auch bei dem Erzpriester von Hita, bei Ayala finden wir schon diese Elemente, jedoch noch mehr mit dem Ton der Volkspoesie unmittelbar vereint, während jetzt die Einfachheit des Volksliedes und der Prunk der Kunstpoesie sich schieden. Man kann deswegen die Kunstpoesie dieses Jahrhunderts ihrem Streben nach als eine Poesie des Verstandes charakterisi-

ren, in welcher die Tiefe des Gefühls, die freie Entfaltung der Phantasie, mehr als das Zufällige erscheint, worauf die Dichter selbst geringeren Werth legen, als auf die Ausbildung der künstlichen metrischen Form, auf die Schärfe in dem Gegensatz der Gedanken, auf die mythologische von den Alten angeeignete Gelehrsamkeit und auf die Bedeutsamkeit eines grossen allegorischen Planes.

Der Hauptsitz der von den Provençalen belebten Poesie war Catalonien. Hier war der Mittelpunct der Lyrik und ihrer vielfach wechselnden Formen, wie in Castilien das Centrum der Epik und ihrer einfachen Gestalt. Don Enrique von Aragon, Marquis von Villena, dessen Marquisat auf den Grenzen von Castilien und Valencia lag und der 1434 in sehr hohem Alter starb, war vorzüglich für das Emporkommen der Kunst thätig. Da er beide Königreiche während der Minderjährigkeit ihrer Fürsten regierte, so war ihm diese bedeutende Stellung für solche Wirksamkeit sehr günstig. Nach dem Muster der Akademie von Toulouse (s. Th. II. S. 122) ward von ihm zu Barcelona eine ähnliche errichtet, welcher er in einer Abhandlung de la gaya ciencia eine Art Poetik widmete, worin er den Nutzen der Poesie und das Verhältniss des Castilischen und Limosinischen Dialektes auseinanderzusetzen suchte. Doch scheint dies Institut, das den Namen el consistorio de la gaya ciencia führte, keinen langen Bestand gehabt zu haben. Merkwürdig ist Villena auch durch Abfassung eines allegorischen Schauspiels für die Vermählung Ferdinands I von Aragonien; die Hauptpersonen desselben waren die Wahrheit und Gerechtig-

keit, der Friede und die Barmherzigkeit. — Wenn Villena mehr als Gönner und Dilettant die Kunst förderte, so war dagegen Ausias March von Valencia, der 1450 starb, ein höchst bedeutender Lyriker. Die Sammlung seiner Gedichte zerfällt in drei Abtheilungen: in Werke der Liebe, worin er eine Valencianische Dame, Therese de Momboy, die ihm späterhin untreu ward, verherrlichte; in Werke des Todes, Gedichte, die er auf Therese nach ihrem Tode verfasste; und in moralische Werke. Die meisten Lieder enthalten sieben Strophen und endigen mit einer Schlussstrophe, die er Tornada nennt. Die Tiefe des Gefühls, der Reichthum der Gedanken, die Sinnigkeit der Bilder, die Wahrheit des Ausdrucks sind ausgezeichnet; selbst das Grüblerische, in welches er sich verzweifelnd versenkt, verliert die dichterische Haltung nicht. — Neben March ist der Catalonier Jean Martorell als Begründer einer leichten, anmuthigen Prosa und als Fortbildner des Romans durch seinen Tirante den Weissen zu nennen, der ungefähr 1435 erschien und zwischen dem alten und neuen Roman als Uebergangspunct in der Mitte steht. Das Wunderbare, Zauberische der ursprünglichen Ritterromane, besonders der Amadisse, weicht zurück; die Ausführung ist besonnener, der Gang der Geschichte fasslicher. Der Held ist ein einfacher Ritter, der sich zum Kaiserthum von Konstantinopel emporschwingt; aber seine Thaten sind zu begreifen, seine Erhebung ist stufenweise zu verfolgen. — Als Catalonische Dichter nennt man noch einen Mossen Jaume Royg von Valencia, der ein Gedicht über die Coquetterie schrieb und sie mit grosser Bitterkeit behandelte; zwei

Jordi, einen Febrer, Geschichtsschreiber von Valencia u. A.

Nach dem Tode Villena's arbeitete sein Zögling Don Inigo Lopez de Mendoza, Marquis von Santa Juliana oder Santillana, geboren 1398 und gestorben 1458, in der von ihm angefangenen Richtung weiter fort. Im Leben ein untadelhafter, rastlos thätiger Mann, als Mensch, als Krieger, als Staatsmann geehrt, bewahrte er sich noch Kraft und Musse für den Genuss, ja, selbst für die Hervorbringung der Poesie. Auf den Tod Villena's dichtete er einen Trauergesang von 25 Strophen in versos de arte mayor; der Dichter verirrt sich in eine wilde Gegend, sieht sich von grässlichen Thieren umgeben, schreitet aber doch vorwärts, vernimmt Töne schrecklichen Jammers und entdeckt endlich leidtragende Nymphen, welche die Verdienste des Verstorbenen mit breiter Gelehrsamkeit besingen. Ein anderes berühmtes Werk des Marquis, el doctrinal de privados, von 53 Strophen in Redondilien, ward durch das unglückliche Ende des Don Alvaro de Luna, des Günstlings Johanns II, (1407 — 1454) veranlasst; der Schatten Alvaro's selbst singt seine Sünden ab und legt den Castilianern mannigfache moralische Wahrheiten an's Herz. Poetisch arm, aber literarisch berühmt und als Resultat einer grossen Erfahrung schätzbar ist das Centiloquio, eine Sammlung von 100 moralischen und politischen Grundsätzen, jeder von 8 Versen, welche er für den Kronprinzen, den nachmaligen Heinrich IV von Castilien, verfasste. Bei weitem mehr dichterischen Gehalt haben Santillana's erotische und kriegerische Lieder; allerdings mischt er auch in diese seine Gelehrsam-

keit, aber die Zärtlichkeit, die Gluth der Empfindung dringen siegreich durch die historischen und mythologischen Anspielungen zur treuen Abspieglung des Inneren hindurch. — Ein Freund Santillana's war Juan de Mena, 1412 zu Cordova geboren, auf der Universität Salamanca und durch eine Reise nach Rom gebildet, nach seiner Rückkunft aus Italien in den literarischen Kreis des Königs Johann aufgenommen, zum Historiographen der Landeschronik ernannt und 1456 zu Guadalaxara in Neucastilien gestorben. Von seiner Poesie gilt dasselbe, was von der seines Freundes und Gönners. Die lyrische Seite derselben, obschon von todtem mythologischem Schmuck häufig erkältet, ist dennoch die wahrhaft lebendige; die didaktische dagegen ist das Product dürrer Reflexion. Sein berühmtestes Gedicht, el Labyrintho oder die dreihundert Stanzen, las Trecientas, in Versen de arte mayor, ist eine frostige Nachahmung der Dante'schen Komödie. Nachdem er den Apoll und die Kalliope angerufen und das Glück heftig apostrophirt hat, verirrt er sich; ein wunderschönes Frauenzimmer, die Vorsehung, wird seine Führerin; sie bringt ihn zu drei grossen Rädern, deren zwei unbeweglich sind, während das dritte in steter Bewegung ist; so werden Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart vorgestellt und aus dieser Zeitmaschine fallen die Menschen herab; jeder trägt seinen Namen und sein Schicksal an der Stirn geschrieben. Indem nun das Rad der Gegenwart alle Menschen mit sich herumdreht, gehorcht es in seiner Schwingung den 7 Planeten, unter deren Einfluss die Menschen geboren werden. Hierauf folgt nach der Ordnung der

Planeten eine lange Gallerie mythologischer und historischer Gemälde, unter welchen mehre aus der Spanischen Geschichte vortheilhaft hervorstechen und den Ruf des Dichters durch ihr patriotisches Interesse lange erhalten haben. Die steifen Lobpreisungen Don Alvaro's und die des Königs sind dagegen höchst langweilig. An diesem Fehler der Hyperbeln leidet auch La coronacion, ein Gedicht auf die poetische Krönung des Marquis von Santillana. In den letzten Jahren seines Lebens arbeitete Mena an einem Tractat von Lastern und Tugenden, worin er den Kampf der Vernunft mit dem von den Leidenschaften aufgereizten Willen darstellen wollte; er starb aber darüber hin.

Der Kern der kunstmässigen Poesie dieser Epoche war die Lyrik. Fernan Perez de Guzman, Rodriguez del Padron, Alonzo de Cartagena, der als Erzbischof von Burgos 1456 starb, Garci Sanchez von Badajoz, Gomez und Jorge Manrique, der Baccalaureus de la Torre und viele Andere glänzten in dieser Zeit. Wie wir aber vorhin schon bemerkten, findet sich in den lyrischen Gesängen eine Neigung zur Reflexion, ähnlich wie bei den Troubadouren (s. Th. II. S. 117). Aus dieser Verschmelzung des Gefühls mit dem Verstande ging nach und nach die eigenthümliche Form der Glosse hervor, welche ein Thema in mehrfachen Wendungen variirt und in dieselben die ursprünglichen Worte des Thema's verflicht. Diese Form erschien zuerst in den einfachen Canciones und Villancicos. Jene sind Liederchen in zwei Abtheilungen, meist von zwölf Zeilen. Die ersten vier enthalten den Grundgedanken, die folgenden acht



die weitere Ausführung und Anwendung. Bei den Villancicos wird der Gedanke in zwei oder drei Zeilen vorangesetzt; die Ausführung folgt dann in einer oder in mehren Stanzen, welche immer sieben Zeilen haben. Aus solchen Anfängen bildete sich später die eigentliche Glosse bis zur kunstreichsten Gestalt aus. Die zahllosen religiösen, moralischen und erotischen Lieder wurden theilweise in den Liederbüchern, den Cancioneros, gesammelt. Viele derselben haben einen ganz volksmässigen Anstrich; das allgemeine Liederbuch, der Cancionero general, nennt uns 136 Dichter, hat aber noch eine Menge Lieder von ungenannten Verfassern, ein Umstand, der eben für die Popularität derselben spricht.

Die Kunstpoesie hatte ihren Mittelpunct am Hofe des Königs Johann II: Villena, Santillana und Mena befestigten sie. Die Volkspoesie entwickelte sich neben dieser Kunstpoesie in einer Fülle von Romanzen weiter fort. Die Grundform dieser Dichtungsart blieb die nämliche, wie wir sie oben bezeichnet haben, aber der äussere Umfang, der Stoff derselben, so wie die kunstvollere Behandlung wuchs bedeutend. Manche sind freilich weiter nichts, als Chroniken in Redondillas und erzählen ziemlich trocken die Regierungsgeschichte eines Königs oder einen Krieg in zwanzig, dreissig bis vierzig Versen. Dagegen verweilen andere bei einem einzelnen Zuge und schildern ihn meisterhaft. Die hervorstechendsten Momente der Spanischen Geschichte mussten nothwendig die meisten und besten Romanzen hervorbringen. Dahin gehören, ausser den schon berührten Heldenthaten des Cid, die Entthronung Rodrigo's, des letzten Westgothischen

Königs, die Geschichte des Helden Bernardo del Carpio, das Schicksal der Söhne Lara's und ihres Vaters, die Begründung des Castilischen Fürstenthums durch Fernando Gonzalez, die Grausamkeiten Pedro's von Castilien, die Siege Fernando's des Heiligen über die Mauren, und zuletzt die Eroberung des Maurischen Königreichs Granada. Mit dieser hören die historischen Romanzen auf. Zwar findet man noch einige über spätere Begebenheiten, z. B. über den Zug Sebastian's von Portugal gegen die Ungläubigen, aber sie ketten sich nicht mehr fest aneinander an und bilden keine vollständige Reihe mehr, wie zur Zeit der Mauren. Auch wurden die Gesänge schlechter und erstarben nach und nach ganz; theils weil der Feind verschwunden war, dessen Gegenwart das Interesse daran beseelte, theils weil ein künstlicherer Geschmack immer mehr sich geltend machte und die alte Einfachheit verdarb. Die Eroberung Granada's liess das Maurische Leben in die Romanzen übergehen, ohne zunächst ihre hohe Simplicität zu stören. Als Spanier und Mauren in dem schönen Andalusien zu Einem Volk vereinigt wurden, da hörten die Sieger in der schönen Vega um die Stadt und in den Strassen Granada's die reizenden Lieder der Besiegten, übersetzten sie, ahmten sie nach und drangen so tiefer in den Geist des Morgenlandes ein. Diese Maurischen Romanzen, die oft nichts als Schilderungen von Situationen sind, stellen uns ein treues Bild der Sitten, Gebräuche, der Denkungsart, der Vergnügen und sogar der Trachten der Mauren dar. Der Araber wird hier mitten in seinem Leben ergriffen und uns vor die Sinne gebracht. Bunt und mannigfaltig ist die Reihe die-

ser Stücke. In dem einen erblicken wir einen verliebten Mauren, der in Gegenwart seiner Geliebten und stolz auf den ihm geschenkten Schleier oder auf den von ihr gestickten Gürtel sich auf dem Vivarramblaplatze im Canas- oder Steckenspiele mit seinen Gefährten anszeichnet; in dem anderen einen aus Factionsgeist verbannten, welcher betrübt einen letzten Blick auf Granada zurückwirft, das seine Geliebte einschliesst; in anderen Stücken gleiten Quadrillen, Turniere, Stierkämpfe, Zambras oder Bälle im Alhambrapalaste vor dem Auge vorüber. Zuweilen sind sie auch nur eine Beschreibung der Rüstung eines Mauren, oder ein Gespräch zweier Maurinnen auf ihrem Zimmer, oder eine eifersüchtige Klage der Verliebten. Da dergleichen Lieder, deren vorzüglichstes Verdienst die Objectivität des localen Colorites, unschwer zu machen waren, so wuchsen sie zu hunderten an und überschwemmten Spanien so sehr, dass seine patriotischen Dichter gegen diese Mauromanie ankämpfen und zur Feier der eigenen Helden gewaltsam anreizen mussten. Alle diese Romanzen entsprangen aus dem Spanischen Leben und aus seiner Berührung mit dem Maurischen; eine andere Masse wurde durch die Bekanntschaft mit den Französischen Sagenkreisen hervorgelockt. Die Schlacht von Roncesvalles bildete im Norden einen ähnlichen Punct, wie im Süden das herrliche Granada. Die Spanier hatten auch hier ein nationales Interesse, die Freude an dem Siege über das Fränkische Heer und seinen grössten Helden, den unüberwindlichen Roland. Manche dieser Stoffe wurden bis zur Form eigentlicher Gedichte ausgesponnen, wie die Gedichte auf den Grafen Dirlos, auf den Marquis von

Mantua, auf Gayferos, auf Roland, auf Reynald, auf den Grafen Claros u. s. w. Seit durch die Regierung der Aragonischen Könige im südlichen Frankreich die Provençalische Poesie der Provence und dem Königreich Aragonien gemein wurde, entstand ein beständiger Ein- und Austausch von Dichtungen der Troubadouren. Von Aragonien gingen dieselben dann nach Castilien über und so wurde der Karolingische Cyklus einheimisch gemacht. Unstreitig entstanden auch die Schäferromanzen auf diesem Wege, da diese Dichtart in Nord- wie in Südfrankreich gepflegt und nicht erst durch das Studium des Virgilius hervorgerufen ward (Th. II. S. 99 und 116). Eine grosse Menge Romanzen, die grösstentheils ganz vortrefflich sind, umfasst die mannigfaltigsten Gegenstände, aus der biblischen Geschichte, aus der Mythologie, aus dem Volksleben und geht oft in den Charakter des Liedes über. Wenn daher in Spanien Romanzensammlungen unter dem Namen Romanceros entstanden, welche der Hauptmasse nach allerdings eine epische Basis haben und dadurch den Cancioneros entgegenstehen, so darf man doch den Namen Romanze nicht streng in dieser engeren Bedeutung festhalten wollen, sondern muss ihn oft in dem allgemeinen Sinn eines in strophischer Form verfassten Gedichtes nehmen. *)

*) S. Ch. B. Depping, Samml. der besten alten Spanischen Historischen, Ritter- und Maurischen Romanzen. Altenburg und Leipzig 1817, 8. S. XXII—LVIII. Zu den auf dem Titel genannten Kategorieen hat Depping eine vierte unter der Ueberschrift: Romanzen und Lieder verschiedenen Inhalts, gefügt. Um den Reichthum dieser durch die schönste Sprache und süsseste Anmuth ausgezeichneten Dichtungen etwas näher in die Anschauung zu rufen, erlaube ich mir, einige der Ueberschriften

Die Kunstpoesie des funfzehnten Jahrhunderts bewirkte für die dramatische Poesie eine strengere Bildung des Dialogs, als sie in den kirchlichen Mysterien hatte, welche hier, wie überall im neueren Europa, die populäre Grundlage des Drama's wurden. Jedoch kann man die Versuche, welche während des funfzehnten Jahrhunderts in dieser Hinsicht gemacht wurden, keineswegs als wirkliche Dramen, sondern nur als Vorübungen zum Drama betrachten. Unter dem Titel Mingo Rebulgo, nach den Namen der beiden mit einander sich unterredenden Schäfer, finden wir einen satirischen Dialog von 32 Couplets, der aber eben so wenig Drama genannt werden kann, als die Mimen des Sophron oder die dialogisch gehaltenen Idyllen des Theokrit. Mehr dramatische Abrundung empfingen solche Pastoralgespräche am Ende dieses Jahrhunderts durch Juan del Enzina; er war in Salamanca geboren, machte Reisen nach Jerusalem und Italien und galt unter der Regierung der Königin Isabelle als tüchtiger Musiker. Er sang Romanzen in altcastilischer Form, machte burleske Witze, Disparates, welche sprichwörtlich nach ihm genannt wurden, behandelte die Virgilischen Eklogen in romantischer Form und verfasste geistliche und weltliche Schäferspiele, die in der Christnacht, in der Carnavalszeit

anzugeben: Jesus auf dem Schiff verweis't den Jüngern ihre Zaghaftigkeit; die Frisurhändlerin; die liebende Bleicherin am Meeresstrande; Gandalin's Zauberstab schlägt einen Tisch und ein Mädchen hervor; Jupiters und Danae's Liebschaft; die Nachtigall und die Turteltaube; Aufmunterung an die Frauen zum Kleesammeln am St. Johannistage; Befreiung eines Christensclaven u. s. f. Wie todt und geschmacklos erscheint gegen diese frische Poesie die Kunst eines Mena!

oder bei anderen festlichen Gelegenheiten vor einem vornehmen Publicum aufgeführt wurden. Eine breitere Ausdehnung und einen anderen Stoff führte die dialogisirte Geschichte von Callistus und Meliböa unter der Regierung Ferdinands und Isabellens herbei; Rodrigo de Cota fing dies Drama nach der Meinung einiger Literatoren an, Fernando de Roxas vollendete es. Sie theilten das Ganze in 21 Acte und nannten es Tragicomödie. Callistus, ein junger Mann von guter Familie, verliebt sich in das Fräulein Meliböa, die ihn wohl leiden mag. Aber ihre Sittsamkeit und die strenge Aufsicht, unter der sie im Hause ihrer Eltern gehalten wird, verhindern zärtliche Zusammenkünfte und nähere Vereinigung. Callistus nimmt seine Zuflucht zu einer verworfenen, verschmitzten Kupplerin, die den Prachtnamen Cölestina führt und im Hause Meliböens sich ein Geschäft zu machen weiss. Sie besticht die Bedienten und hilft den jungen Leuten durch Beschwörungen und Zaubermittel zum Zweck. Meliböens Eltern entdecken Alles, nachdem es zu spät ist; die Kupplerin wird jämmerlich ermordet, Callistus erstochen, Meliböa stürzt sich von einem Thurm herab. Die gemeinen Charaktere, besonders Cölestina, sind mit kräftiger Wahrheit gezeichnet; der erste Act, der dem ungenannten Erfinder angehört, zeichnet sich vor den folgenden durch Leichtigkeit des Dialoges aus; die Tendenz der Verfasser war übrigens ganz moralisch; sie wollten durch Schilderung der Liederlichkeit einen Spiegel vorhalten. *)

*) S. Bouterweck a. a. O. S. 124—133. Im vorigen Jahre haben wir durch die Bemühungen von Böhl de Faber auch in Deutschland eine nähere Kenntniss jener Schä-

Der moralische Zweck dieses Drama's rief in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts eine Menge von Nachahmungen hervor, wie Perseus und Tibaldea, Florinea, der Jammer des Schlafes der Welt, die Komödie von der Hexe u. a. Dieser Richtung stellte sich die gelehrte entgegen, welche die Nachahmung des antiken Drama's zum Ausgangspunct ihrer Bestrebungen machte. Wie wir schon in Frankreich und Italien gesehen haben, dass man durch Uebersetzungen der Alten zunächst diese Wirkung zu erreichen hoffte: so auch in Spanien. Der Leibarzt Karls V, Villalobos, übersetzte den Amphitruo des Plautus; Perez de Oliva, Professor zu Salamanca, gestorben 1533, übertrug die Elektra des Sophokles und die Euripideische Hekuba in Spanische Prosa; Pedro Simon de Abril übersetzte den Terenz u. s. w. Aber alle diese mühsamen Arbeiten fanden in dem Sinn des grösseren Publicums keinen Anklang.

Dagegen wussten Naharro, Rueda und Cueva diejenige Gestalt des Drama's allmälig zu entwickeln, welche dem Spanischen Geist angemessen war. Bartholome Torres Naharro, ein Geistlicher, von des-

ferspiele und namentlich der des Enzina erhalten, welche die ersten Anfänge des Spanischen Theaters bilden. Ueber die Spanischen Mysterien, die Autos sacramentales, welche den kirchlichen Festen sich anschlossen, wissen wir bis jetzt sehr wenig. Man darf sie nicht mit den Vidas de Santos verwechseln, dramatisirten Biographieen der Heiligen, welche in den Klöstern von den Klosterschülern aufgeführt wurden und bis in das achtzehnte Jahrhundert sich erhielten. — Sehr früh scheint man in Spanien zwischen ein Vorspiel, Loa (Lob) und das grössere eigentliche Schauspiel burleske Zwischenspiele, Entremeses y Saynetes, eingeschoben zu haben.

sen Leben wir wenig wissen, gab zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts unter dem Titel: Propaladia eine Sammlung von 8 Lustspielen in Redondillen heraus; die sinnreiche Verwicklung der Intrigue war ihm die Hauptsache; Zeichnung des Charakters und Hervorhebung eines besonderen moralischen Interesses vernachlässigte er; die Eintheilung des Drama's in 3 Acte oder Jornadas setzte er wahrscheinlich zuerst fest. Lustspiele in Prosa schrieb Lope de Rueda, seines Handwerks ein Goldschläger aus Sevilla. Er war selbst ausgezeichneter Schauspieler, der an der Spitze einer kleinen Truppe mit einem nothdürftigen Apparat im Lande umherzog. Unter seinen Lustspielen sind auch Schäferspiele mit eingelegten Liedern. Uebrigens werden die Schäfer mit modernen Figuren, mit Barbieren, Negerinnen und anderen in bunten Contrast gebracht. Die Darstellung der allgemeinen Charakterformen, z. B. des Alten, des Tölpels überhaupt, vernachlässigte Rueda nicht, aber die Verwicklung der Handlung war auch ihm Hauptsache. Freilich ist die Erfindung noch roh; Verwechslung ähnlicher Gesichter, Austauschung von Kindern und dergleichen muss die Intrigue begründen. An Personen ist kein Mangel in seinen Stücken. Die Scherze und Spässe sind grösstentheils burleske Zänkereien, in denen es über den Tölpel hergeht. Dass Lope de Rueda mit seinen Compositionen den Sinn des Spanischen Volkes vollkommen befriedigte, beweis't nicht nur das rühmliche Zeugniss des Cervantes, sondern auch die Theorie, welche ein Gelehrter aus Sevilla, Juan de la Cueva, wie es scheint, unabhängig von

einer Kenntniss Rueda's, aufstellte, worin er die Knüpfung und Lösung der Intrigue so wie die Mischung des Tragischen mit dem Komischen als die nothwendigen Grundgesetze der Spanischen Bühne darzuthun suchte. Man darf behaupten, dass von hier an, d. h. von der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, das Spanische Theater wirklich diesem Princip treu geblieben und dass die Theorie des Französischen Drama's, die im achtzehnten Jahrhundert aufstrebte, dem Gemüth der Nation immer fremd gewesen ist.

Blicken wir auf die erste Periode der Spanischen Poesie zurück, so haben wir darin zuerst das epische Element als die unmittelbar volksthümliche Poesie in der eigenthümlichen Form der Romanzen; das Epische war aber theils ein aus dem thatenreichen Leben der Geschichte Entsprungenes, theils ein Erträumtes, ein Gegensatz, der in den verschiedenen Kreisen der Romanzen und im Brennpunct derselben, im Cyklus vom Cid einerseits, in den Amadisromanen anderseits, sich darstellte. Das lyrische Element ging in seiner Gestaltung vom Provençalischen aus; aber nicht als Hofpoesie, sondern als Volkspoesie erreichte es seine schönste Blüthe. Das Dramatische war noch schwach, zeigte jedoch eine entschiedene Richtung, deren gediegene Nationalität jeden fremden Einfluss kräftig von sich abwies. Die zweite Periode der Spanischen Poesie enthält die Vollendung aller Formen der Poesie, mit Ausnahme der epischen und lyrischen, insoweit diese in der Volkspoesie wurzeln. Die dramatische Poesie wird das Centrum aller Bewegungen, weil in ihr die Volks- und Kunstpoesie miteinander sich versöhnen müssen. Die verschiede-

nen Momente dieser Periode sind sehr einfach. Das Epische war ein in der Wirklichkeit Vergangenes und nur die Erinnerung hielt die alten Romanzen im Sinne der Nation lebendig. Die Kriege der Spanier in Amerika, in Italien, in den Niederlanden, in Deutschland, die Bürgerkriege in Spanien selbst, hatten keinen epischen, sondern einen rein politischen, diplomatischen und militärischen Charakter. Man darf sich daher nicht wundern, wenn die Dichter, welche zum grossen Theil selbst Krieger waren, in ihrer Poesie ganz in das eigene Herz sich zurückwendeten, wenn sie ihre weichen, aus süsser Leidenschaftlichkeit entquellenden Gefühle zum Gegenstand machten. Die Flucht aus dem soldatischen Getümmel, aus dem schnellen Wechsel der Länder in die Stille und in die sich gleich bleibende Heimath des Gemüthes war ihnen Bedürfniss. Die nähere Bekanntschaft mit der Italienischen und mit der Horazischen Lyrik förderte diesen Drang auch von Aussen. Boscan, Garcilaso de la Vega, Mendoza bezeichnen diesen Standpunct; Herrera, Ponce de Leon sind ihnen in der Grundrichtung verwandt. Diese Lyrik ist also der Beginn der zweiten Periode. Ihr folgte das epische Element. Wie aber die jetzige Lyrik der Kunstpoesie angehörte, so auch das jetzige Epos. Dies konnte keinen der schon durchlebten Gegensätze reproduciren, sondern musste zur Vereinigung des nationalen und des idealen Elementes fortgehen. So erblicken wir denn zuerst einseitige Darstellungen, theils den Schäferroman, der aber mit lyrischer Glut sich begeistete, theils den Schelmenroman, der im Contrast zur sanften Schwär-

merei der Pastoraldichtung die gemeine Wirklichkeit schilderte. Cervantes vereinigte diesen Gegensatz in seinen unsterblichen Romanen. Concrete Anschauung des Volkslebens, die Idealität des ritterlichen Sinnes, die liebliche Landschaftmalerei und idyllische Einfalt des Hirtenromans, der Glanz der Amadisromane in Schilderung prächtiger Feste und Aufzüge, der Ton des Volksliedes, das erschütternde Ineinandergreifen tragischer und komischer Situationen, der grösste Reichthum stylistischer Darstellung, alle diese Elemente vereinigte Cervantes. Die Novelle wurde von ihm ein- für allemal fixirt. Wie sich während der Entfaltung der Lyrik der angedeutete Gegensatz des Romanes hervorhob: so trat, während Cervantes Romane Epoche machten, das Dramatische durch Lope de Vega in blendendem Glanz heraus; Cervantes selbst wurde davon hingerissen. Die Nation ruhete von ihren Anstrengungen aus; Reichthum, Behaglichkeit, Ruhm, Weltkenntniss waren erworben; die Schaulust entwickelte sich immer heftiger, je mehr Spanien sich wieder in sich zurückzog; die Dialektik der Gesinnungen, der Leidenschaften, welcher der Spanier sich von je her gern ergeben, befestigte sich bis zur Starrheit systematischer Consequenz. Diesen letzten Standpunct der Spanischen Poesie, die Zusammenfassung aller ihrer schönen Eigenthümlichkeiten, aber auch die extreme Ausbildung derselben, nimmt Calderon ein. Wie ein festlicher Tag, der eine Kette von Lustbarkeiten gewesen, aus dem klaren Sonnenlicht zur buntschimmernden Lampenbeleuchtung des Abends übergeht, wie der Rausch der Musik Alle in den üppigen Wirbel des Tanzes hineinreisst und endlich,

beim wehmüthigen Verhallen der Klänge unter heiterem Sternenhimmel der feenhafte Glanz eines Feuerwerkes den schon gesättigten Sinn noch einmal bezaubert, bevor das tiefe Schweigen der finsteren Nacht die Freude begräbt: so erscheint der magische Effect von Calderon's Poesie nach Lope de Vega und nach Cervantes. Mit ihm bricht eigentlich die selbstständige Poesie der Spanier ab.

Das erste Moment der zweiten Periode ist die Bildung der Spanischen Poesie durch das Studium der Italienischen. Damit zusammenhängend ist die Reaction gegen dieselbe durch Hervorhebung der nationalen Form der Poesie. Aus dieser Entgegensetzung ergibt sich eine äusserliche Vereinigung der Italienischen und der nationalen Form in dem Culteranismus der Gongoristen. Dem Inhalt nach ist diese ganze Poesie lyrisch und vom Lyrischen übergehend in das Didaktische. Der Zeit nach fällt sie in das sechszehnte und in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Bei einer blos chronologischen Ordnung kann die innere Zusammengehörigkeit jener Stufen nicht anschaulich gemacht werden; ihr Resultat, der wahre Gehalt derselben, fällt nicht in ihre eigenen Leistungen, sondern in die des Cervantes, des Lope de Vega und Calderon's.

Wir haben also zuerst die Dichter zu nennen, welche, von der Italienischen Poesie angeregt, die Klarheit und den Wohllaut ihrer Formen in der Spanischen einheimisch zu machen suchten. An der Spitze derselben standen Boscan und Garcilaso de la Vega. Santillana und Mena hatten nur den Dante äusserlich in der Anlage ihrer Compositionen nachgeahmt; jetzt

war es vorzüglich Petrarca, dem sich die Dichter anschlossen. Juan Boscàn Almogavèr stammte aus einer patricischen Familie Barcelona's, wo er am Ende des funfzehnten Jahrhunderts geboren ward. Er machte mehre Reisen ins Ausland, lernte zu Granada durch den Venetianischen Gesandten Andrea Navagero (s. Th. II. S. 25) die Italienische und Lateinische Poesie von einem neuen Standpunct aus kennen, stand mit der Familie Alba in engeren Verhältnissen und starb vor 1544. In seinen Jugendgedichten, dem ersten Buch seiner poetischen Werke, war er noch dem alten Liederstyl seiner Nation, wie er in den Cancioneros erscheint, zugethan; das zweite Buch enthält Sonette und Canzonen im Italienischen Styl nach dem Muster des Petrarca; im Ausdruck der zärtlichen Sehnsucht übertrifft er ihn, unterscheidet sich aber von ihm durch leidenschaftlichere Heftigkeit, welche im Kampf mit der Reflexion nach Spanischer Weise noch stärker heraustritt. Das dritte Buch ist eine Paraphrase der Geschichte von Hero und Leander (Th. I. S. 292) in reimlosen, fliessenden Jamben, den Versi sciolti der Italiener. Hierauf folgt ein sogenanntes Capitulo, eine erotische Elegie und einige poetische Episteln in Terzinen. Den Beschluss macht eine allegorische Beschreibung des Reiches der Liebe in ottave rime; die Erfindung ist unbedeutend, aber die Sprache und Versification sind vortrefflich. — Die süsseste Weichheit der Empfindung, den reinsten Wohlklang der Sprache athmete die idyllische Poesie von Boscan's Freunde, Garcilaso de la Vega, zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts aus einer angesehenen Castilianischen Familie zu Toledo geboren. Er wurde Soldat, kämpfte

gegen die Türken, musste auf einer Donauinsel wegen Theilnahme an der Intrigue zwischen einem seiner Vettern und einer kaiserlichen Hofdame zu Wien eine kurze Gefangenschaft dulden, machte den Feldzug Karls V gegen Tunis mit, lebte eine Zeit lang in Neapel und Sicilien und starb 1536 in Nizza an den Wunden, die er bei Erstürmung eines Thurmes empfangen hatte. Die schönste seiner Eklogen ist die von Salicio und Nemoroso, worin diese beiden Hirten die Untreue und den Tod ihrer Geliebten beklagen. Von Garcilaso's Elegieen ist nur die an Boscan gerichtete ausgezeichnet. Er schrieb sie am Fuss des Aetna; mythologische Erinnerungen auf diesem classischen Boden, Klagen über den Krieg, zärtliche Sehnsucht nach der Geliebten im Vaterlande bilden ein schönes, durch Neuheit und Wahrheit der Bilder eigenthümliches Ganzes. — Dem Streben Boscan's und Garcilaso's sich ganz und gar anfügend, dem letzteren auch freundschaftlich verbunden, war Fernando de Acuña aus Madrid, ebenfalls in Militärdiensten Karls V; er ist besonders dadurch merkwürdig, dass er einer der ersten war, welche in kurzen Strophen zwischen dem Styl der Italienischen Canzone und dem des Spanischen Liedes einen Mittelton zu treffen suchten. — In der idyllischen Zartheit machten besonders zwei Portugisen, Saa de Miranda und Jorge de Montemayor, Epoche. Der erste gehört nur durch seine zierlich naiven Eklogen, der zweite aber ganz und gar der Spanischen Poesie an. Er war zu Montemor in Portugal gegen das Jahr 1520 geboren und nahm den in's Castilianische übersetzten Namen seines Dorfes an, weil der Name seiner Familie zu unbekannt

war. Er hatte gar keine Erziehung erhalten und diente Anfangs als gemeiner Soldat in dem Portugisischen Heere; aber wegen seiner Liebe zur Musik und der Schönheit seiner Stimme wurde er für die Capelle erwählt, welche den Infanten Don Philipp, den nachmaligen Philipp II, auf seinen Reisen nach Italien, Deutschland und den Niederlanden begleiten sollte. So lernte er die Welt und den Hof kennen und machte sich mit der Castilianischen Mundart vertraut. Noch mehr schloss er sich an Spanien durch seine Liebe zu einer schönen Castilianerin an, die in seinen Dichtungen Marfida genannt wird. Aber bei seiner Rückkunft nach Spanien fand er sie verheirathet und suchte nun seinen Schmerz durch eine Dichtung zu bewältigen, worin er seine untreue Geliebte unter dem Namen der Schäferin Diana, sich selbst unter dem des Schäfers Syreno darstellte. Die Königin von Portugal rief Montemayor in sein Vaterland zurück; das Uebrige seiner Geschichte ist unbekannt; er starb in Spanien oder Italien $15\frac{61}{62}$ eines gewaltsamen Todes. Das Hauptwerk Montemayor's ist jener Hirtenroman Diana, den er bis zum siebenten Buch ausarbeitete und dessen Französische Nachahmung in Urfé's Astrée wir bereits Th. II. S. 162 kennen gelernt haben. Die Geschichte Diana's und Syreno's selbst ist wenig anziehend; die Mischung christlicher und heidnischer Mythologie ist zwar naiv, doch ohne tiefere Einheit; diese Nymphen und Faunen sind oft blos leere Decoration, eben so die Räuber, die Schlösser, die Sammlungen von Bildsäulen Römischer Kaiser, Castilianischer Ritter und Frauen, die prächtigen Gärten, die weise Alles vermittelnde Dame Felicia; es sind dies Nachklänge aus

den Amadisromanen. Aber die eingelegten Novellen von den Liebschaften des Beliso und der Arsilea, des Abindarraes, eines der Abencerragen von Granada, und der schönen Xarifa, der Portugisen Danteo und Duarda, sind wunderschön in einer wahrhaft durchsichtigen Prosa erzählt und besonders sind die überall hervorspringenden Lieder sowohl in Italienischer als in altcastilischer Form durch ihren seelenvollen Hauch, durch die Anmuth und Lieblichkeit ihrer Diction, durch das Abgeschlossene ihrer inneren Einheit der lebendige Geist des Ganzen. Die Geschichte der liebenden Paare ist hier, wie so oft, nur die felsige Grundlage, aus deren Klüften und Abfällen die heiteren Gesangesquellen mit dem munteren Spiel und reizenden Klang der krystallhellen Wogen hervorströmen. Montemayor's Werk veranlasste eine zahllose Menge von Nachahmungen. Ein gewisser Perez versuchte auch eine Fortsetzung, doch ohne Glück. Dagegen kam der Valencianer Gaspar Gil Polo in seiner Fortsetzung und Beendigung unter dem Titel: La Diana enamorada, nicht nur der Prosa Montemayor's ziemlich nahe, sondern übertraf ihn sogar in der reinlichen Ausbilbildung der lyrischen Partieen. Er erreichte dies vorzüglich dadurch, dass er die innere Bestimmtheit des Gefühls noch strenger zusammenhielt, während Montemayor nicht selten in das Grüblerische, epigrammatisch Spielende ausgeschweift war.

Der Weichheit dieser idyllischen Richtung trat die männlichere Poesie Mendoza's entgegen, eines jener ausserordentlichen Menschen, welche mit der vielseitigsten äusseren Thätigkeit das Studium der Wissenschaft und die Pflege der Kunst zu vereinigen wis-

sen. Don Diego Hurtado de Mendoza ward zu Granada im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts im Schooss einer der vornehmsten Familien geboren, empfing eine gelehrte Erziehung, ging als kaiserlicher Gesandter nach Venedig, hierauf nach Trident, sodann nach Rom und ward Gouverneur von Siena und einigen anderen festen Plätzen in Toscana. Der Papst ernannte ihn zum Gonfaloniere der Römischen Kirche. 1554 ward er nach Spanien zurückberufen, blieb aber Mitglied des Staatsrathes und begleitete den Kaiser noch in die Schlacht bei St. Quintin. Rastlos mit literarischen Arbeiten der verschiedensten Art beschäftigt starb er zu Valladolid 1575. Von seinen Gedichten haben die Episteln, Sonette und Canzonen in Italienischer Manier keinen hervorstechenden Werth; besser sind seine Lieder in altcastilianischem Styl, sowohl in vierzeiligen Strophen, Redondillas, als in fünfzeiligen, Quintas oder Quintillas. Allein das Werk, wodurch er eine ganz neue Seite des Lebens erfasste und in die Spanische Poesie einführte, ist sein unsterblicher prosaischer Roman Lazarillo de Tormes, den er schon auf der Universität zu Salamanca schrieb, der in alle Sprachen übersetzt und durch ganz Europa gelesen ward. Er ist von einem gewissen übrigens unbekannten de Luna verbessert und mit einem zweiten Theil vermehrt worden; in dieser Form befindet er sich in den Händen des Publicums. Lazarillo ist ein unglückliches Kind, geboren in einem Flussbett, auferzogen von der Geliebten eines Negers, einem blinden Bettler zum Führer gegeben. Er erzählt seine Schelmereien und Schurkereien bis zu der Zeit, wo er zu dem hohen Glück gelangt, die Haushälterin ei-

nes Domcapitulars zu heirathen. Unaufhörlich von Hunger gepeinigt, findet er bei seinem ersten Herrn nie so viel, um sich nur in trockenem Brode sättigen zu können; er ist genöthigt, tausend Kunstgriffe anzuwenden, um einige Krumen von dem Brode des Abtes, dem er dient, abzuklauben und ihm weiszumachen, dass es von den Ratten geschehen sei. Als er in die Dienste eines adligen auf seine Geburt stolzen Stallmeisters tritt, sieht er ihn wohl einen Theil des Tages in der Kirche, den anderen auf der Promenade zubringen, stolz seinen Zwickelbart streichend und mit dem Degen klirrend; aber die Stunde, sich zu Tisch zu setzen, erscheint nimmermehr und er selbst muss am Ende seinen Herrn mit dem Brod speisen, das er auf den Gassen bettelt. Endlich tritt er als Lakai in die Dienste von sieben Bürgerfrauen zugleich, denn die Frau des Bäckers, Schuhmachers, Schneiders, Maurers würden sich schämen, über die Strasse und in die Messe zu gehen, ohne einen Bedienten zu haben, der ihnen, einen Degen an der Seite, ehrerbietig nachträte; und da keine im Stande ist, ihn allein zu bezahlen, so richten sie sich so ein, dass er nacheinander den Dienst bei jeder verrichten kann. Solcher Schilderungen, welche die Sitten und Fehler der Castilianer mit meisterhafter Laune und Schärfe darstellen, drängen sich bei Mendoza und eine Menge Nachahmungen schlossen sich seinem Roman eben so an, wie der Diana Montemayor's. Es ist der nämliche Gegensatz, wie wir ihn in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts in der Geschichte des Drama's im Contrast der idealen Schäferwelt Enzina's und der gemeinen Wirklichkeit bei Fernando de Ro-

xas kennen gelernt haben. Von allen Nachahmungen des Lazarillo ist die gediegenste der Don Guzman de Alfarache, von Mattheo Alemàn 1599 herausgegeben; die schelmische Justina, la picara Justina, von einem gewissen Ubeda als Seitenstück dazu verfasst, ist zwar ebenfalls sehr berühmt, aber bei weitem geringer an Werth. Die Spanier haben übrigens für diese Gattung den eigenen Namen der Romane del gusto picaresco, Schelmenromane.

Eine Tendenz zum Didaktischen führte die Lyrik zur Odendichtung, denn die Ode ist wesentlich eine Mischung der Reflexion und Empfindung, sei es nun, dass von jener zu dieser oder von dieser zu jener übergegangen werde. Fernando de Herrera, in den ersten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts zu Sevilla geboren und in hohem Alter, man weiss nicht genau ob 1578, gestorben, ein Dichter, dem seine Verehrer den Beinamen des Göttlichen gaben, versuchte zuerst den Odenstyl. Seine Sonette waren unbedeutend, aber Oden, wie die an den Schlaf und die auf die glorreiche Schlacht von Lepanto, erweckten eine neue Richtung der Spanischen Poesie, welche freilich im Streben nach einer edeln Sprache das Gekünstelte nicht vermied und den Italienischen Canzonenstyl noch oft mit der einfachen Erhabenheit und der objectiven Begeisterung der Pindarischen Ode verwechselte. — Von einer solchen Künstlichkeit der Composition wie von einer solchen Kostbarkeit des Ausdruckes wusste Luis Ponce de Léon sich frei zu halten. Er ward 1527 in einer vornehmen Spanischen Familie zu Granada geboren und trat in seinem sechszehnten Jahr zu Salamanca in den Orden der Augu-

stiner. Wegen einer Uebersetzung des hohen Liedes ward er von der Inquisition in's Gefängniss geworfen und musste fünf Jahr darin schmachten. Endlich ward er freigesprochen und wieder in seine geistlichen Würden eingesetzt. Er starb als General- und Provincial-Vicar der Provinz Salamanca 1591. Léon war früh mit den Horazischen Oden vertraut geworden; das Ebenmaass derselben, ihre Präcision der Sprache, ihre sentenzenreiche Kürze, prägten sich ihm unauslöschlich ein und er ahmte ihre Strophen in romantischen gereimten Metren mit vielem Glücke nach. Seine sämmtlichen Werke theilte er in drei Bücher; das erste enthält seine eigenen Gedichte; das zweite metrische Uebersetzungen verschiedener Gedichte alter Classiker; das dritte metrische Uebersetzungen einiger Psalmen und einiger Stellen aus dem Buche Hiob. Die eigenen Gedichte, deren nur wenige, sind Oden; ihr Inhalt ist die innigste Andacht, ihre Form die angemessenste Diction, ihr Rhythmus der reinste Wohllaut. Besondere Berühmtheit hat die Ode erhalten, worin er den Tajo redend einführt, wie er dem Könige Roderich, der Spanien an die Mauren verlor, das Unglück des Vaterlandes weissagt. — Eine Menge von Dichtern, wie Vicente Espinel, Christóval de Mesa, Augustin de Texada, Luis Barahona de Soto, Pedro Soto de Rojas, Gonzalo de Argote y Molina, Francisco de Figueroa, Bartholomé Cayrasco Figueroa und Andere liessen die Töne, welche Garcilaso, Mendoza, Herrera und Léon angeschlagen hatten, in tausendfachen Liedern weiterklingen und erwarben sich unter ihren Zeitgenossen verdienten Ruhm. Den Schluss dieser Richtung machten zwei Brüder,

Lupercio Leonardo de Argensola, 1565 zu Balbastro, und Bartolomeo Leonardo, 1566 geboren. Beide Brüder theilten dieselbe Erziehung, machten dieselben Studien und hatten fast die nämliche Laufbahn. Der erstere, der sich auch durch Tragödien einen Namen machte, starb als Staatssecretär des Grafen Lemos zu Neapel 1613; sein Bruder ging nach seinem Tode nach Saragossa, wo er die von Lupercio geschriebenen Aragonesischen Jahrbücher fortsetzte und 1635 starb. In ihrer Poesie lassen sich beide Brüder so gut wie gar nicht unterscheiden. Durch Eigenthümlichkeit, durch Kraft, durch liebenswürdige Schwärmerei oder Kühnheit der Begeisterung zeichneten sie sich nicht aus; die Mässigkeit der Phantasie, die gehaltene Würde der Darstellung, die Eleganz des Styles, diese Eigenschaften waren es, welche ihnen den schmeichelnden Beinamen der Spanischen Horaze erwarben. Man kann aber die Argensola's wie Ponce de Léon nur dann als Spaniens correcteste Dichter preisen, wenn man einseitiger Weise die Nachahmung der antiken Poesie zum einzigen Kanon der Beurtheilung macht. In Verhältniss zu den ächten Nationaldichtern Spaniens, zu Cervantes, Lope de Vega, Calderon, erscheinen alle diese Dichter mit ihren Oden, Canzonen, Sonetten, Episteln und Epigrammen, eher dürftig und nüchtern.

Dadurch, dass die Spanier auf die Nachahmung des Antiken zunächst durch die Vermittelung der Italienischen Poesie geführt wurden, ward eine so unbedingte Copirung, wie wir sie in den Producten der Französischen Plejade kennen gelernt haben, verhindert; die Sprache wie der metrische Rhythmus gewannen

offenbar an Reinheit und Mannigfaltigkeit, aber die erste Erwerbung dieser Fortschritte war natürlich mit einer Zurückdrängung der nationalen Formen der Poesie verknüpft. Indem diese jedoch im Gemüth des Volkes wurzelten, indem sie durch eine Fülle von lebendig überlieferten Liedern noch immer die Gegenwart berührten, musste auch von Seiten der Kunstpoesie der Versuch gemacht werden, sie im Gegensatz zu den italienisirenden und antikisirenden Gedichten festzuhalten. Dies konnte aber nur geschehen, wenn man auch dem Volkston die Glätte der Diction und das Antithetische der Reflexion zu geben sich bemühete, welche die Kunstpoesie erlangt hatte. Da nun diese volksmässige Kunstpoesie selbst von der Reflexion auf die bisher betrachtete Kunstpoesie ausging, da sie das Ansehen derselben streitig machen wollte: so musste sich in ihren Producten auch die Verspottung der Kunstpoesie und damit ein satirischer und komischer Zug erzeugen. Bedenkt man nun aber, dass die Jahrhunderte des unmittelbaren, ächten Volksgesanges mit der Regierung Karls V eigentlich geschlossen waren, so wird man auch die Nothwendigkeit einsehen, warum eine solche Reaction nicht durchdringen und nur als ein anfrischender Nahrungsstoff von höheren Organisationen der Kunst absorbirt werden konnte. An der Spitze dieser Schule stand Christóval de Castillejo, der einen grossen Theil seines Lebens als Sekretär Ferdinands I zu Wien verbrachte; auch die Dame seines Herzens war eine Deutsche, ein Fräulein von Schomburg; des Weltlebens und der Galanterieen müde, ging er, als er zu altern anfing, nach Spanien zurück, wurde Cisterzien-

sermönch und starb um 1596. Castillejo hatte Talent, erlag aber einer gewissen Befangenheit, worin seine kritische Tendenz ihn vollends befestigte. Witzige Spöttereien machen den grössten Theil seiner Dichtungen aus; der ächt poetischen, reizenden Lieder sind nur wenige bei ihm. Das erste Buch seiner Werke enthält erotische Lieder, Scherze, Episteln, Glossen nach der alten Manier. Die Lieder fangen gewöhnlich ernsthaft an, nehmen aber bald eine komische Wendung. Einige sind burleske Parodieen der überschwänglichen Bilder und Phrasen der Spanischen Sonettisten, z. B. der Windthurm, der aus lauter Liebesqualen erbauet ist. Das zweite Buch enthält Conversations- und Zeitvertreibsstücke; Spöttereien über die Petrarchisten eröffnen dasselbe. Am geschwätzigsten ist das dritte Buch, das moralische Dichtungen enthält; aber die Satire Castillejo's, der mehr für den spielenden Witz, für das flakkernde Feuer des Muthwillens und der Neckerei geschaffen war, ist gedankenarm und verliert sich in einen Strom von Worten.

Allmälig wuchs die falsche Naivetät, die für volksmässig ausgegebene Geschwätzigkeit dieser Schule. Einzelnes Schöne ward in ihr allerdings hervorgebracht, erreichte aber doch nicht die Tiefe und Gediegenheit der alten Romanzen und Lieder. Die Kunstpoesie wirkte zu übermächtig auf diese Schule zurück und förderte ihre Verkünstelung, wie sie vorzüglich bei dem in Spanien eingebürgerten Portugisen, Manuel Faria y Sousa, sichtbar ward, der in seinen Castilianischen Liedern völlig in das Affectirte überging. Das Extrem dieser Richtung bezeichnete Luis Gón-

gora de Argote, 1561 zu Cordovà geboren, und nach einem ziemlich kümmerlichen Leben, das ihn bis zur mürrischen Verbissenheit verstimmt zu haben scheint, als Titularcapellan des Königs 1627 gestorben. Góngora gehört zu den Dichtern, welche in der Verzweiflung, nicht Epoche machen zu können, bei einem brennenden Durst nach Berühmtheit, der Seltsamkeit sich in die Arme werfen, um durch das Auffallende und Grelle sich ein Publicum zu gewinnen. Es fehlte ihm nicht an schönen Gaben, wohl aber an der einfachen Tiefe, welche den grossen Dichter charakterisirt. Durch den Gehalt konnte er nicht glänzen, so war es denn die Form, durch welche er Glück zu machen rang. Anfänglich bearbeitete er die burleske Satire in Romanzen und Liedern und übertraf Castillejo durch pikante Natürlichkeit wie durch Präcision der Sprache und Nettigkeit des Versbaues. Seine erzählenden Romanzen standen den burlesken nach, aber seine Lieder in altspanischem Styl waren vortrefflich. Allein späterhin wollte er für die ernste Poesie einen höher gebildeten Styl, den Estilo culto, geltend machen, eine Verzerrung der Sprache, eine Verkrüppelung der Structur der Sätze, wie eine Umdeutung des Sinnes der Worte. Und um diesen Styl gänzlich von allem Gewöhnlichen auszuscheiden, überlud er seine Gedichte mit mythologischer Gelehrsamkeit. So schrieb er seine Einsamkeiten und seinen Polyphem, Ideale einer überkünstlichen Darstellung. Góngorà erreichte aber seinen Zweck; er stiftete eine Schule, die Culturisten, welche in ihrer pedantischen Bornirtheit Góngora fast göttlich verehrten, sei-

ne Werke höchst gelehrt commentirten und lächelnd auf Alle herabsahen, welche für diesen höheren Styl kein Interesse bezeigten. Von diesen eigentlichen Culturisten sind die Conceptisten zu unterscheiden; sie theilten auch die Tendenz der Gongoristen, schlossen sich aber entschieden an die Italienischen Marinisten, vernachlässigten die Form, setzten das Höchste der Poesie in das Ausserordentliche der Gedanken, der Concetti's, und trugen diese in der gezierten Sprache Góngora's vor, wie Alonzo de Ladesma, Felix de Arteaga, gestorben 1633, und Andere.

Dies sind die Hauptmomente der Spanischen Lyrik in dieser Periode: einfache Nachahmung Italienischer und antiker Formen; sodann Opposition der volksthümlichen Formen; zuletzt eine Ueberspannung und Verkünstelung der einen wie der anderen Richtung. Góngora beschliesst diese Geschichte, weil in ihm beide Elemente, das fremde, wie das heimische, zusammentrafen und die von ihm ausgehende Schule die nationalen Formen nicht minder als die Italienischen verderbte. Der Anfang dieser Periode ist lyrisch, die Mitte episch, das Ende dramatisch, während in der vorigen die Epik aus dem Inneren des Volkes heraus den Anfang machte, die Lyrik ihr folgte und das Dramatische nur erst in unsicheren Umrissen erschien; jedoch kündigte sich in demselben schon die Eigenthümlichkeit des Spanischen Drama's, der Sinn für die Intrigue, an. Das ächte Epos gehört zu den seltensten Erscheinungen der Poesie, weil es unbewusst aus den jugendlichen Schicksalen eines Volkes sich entwickeln muss. Das Spanische Epos ist die in seinen Romanzen ausgebreitete Geschichte des Volkes

von der Besiegung durch die Mauren bis zum Siege über dieselben. Im sechszehnten Jahrhundert konnte daher unmöglich ein Epos entstehen. Die Kenntniss der Italienischen und antiken Literatur verlockte viele Dichter zu epischen Compositionen. Zwei Momente der damaligen Gegenwart schienen einen günstigen Stoff darzubieten, in Europa Karls V, des nie Ueberwundenen, Geschichte, in Amerika die Besiegung der dortigen wilden Völker. So wurden denn zahllose Caroleen und Mexicaneen zu Tage gefördert, poetisch todte Erzeugnisse, die nur für den bibliographischen Literator und für den Historiker noch da sind. Die Caroleen sind alle vergessen; von den Epen, welche Amerika zum Gegenstand wählten, hat sich die Araucana Ercilla's im Andenken erhalten, gleichsam aus Gerechtigkeit für den Fleiss, die Treue und den Eifer des Verfassers. Alonzo de Ercilla y Zuñiga war $15\frac{33}{30}$ zu Madrid geboren und begleitete als Page den Infanten Don Philipp auf seinen Reisen. Dieser erhielt in England 1554 die Nachricht vom Aufstand der Einwohner von Arauco, einem Landstrich an der Küste von Chili. Ihn zu dämpfen ward der General Alderete abgeschickt und Ercilla begleitete ihn; Alderete starb während der Seereise und der Vicekönig von Peru schickte nun seinen eigenen Sohn Don Garcias mit einem ansehnlichen Heer gegen die Araucaner. Ercilla nahm Theil an diesem Zuge und that sich in den blutigen Schlachten und Gefechten dieses Krieges sehr hervor. Der Heldenmuth der Barbaren, die diesen ungleichen Kampf bestanden und die Menge edler und tapferer Thaten, die diesen

Krieg auszeichneten, erweckten bei ihm den Gedanken, ihn zum Gegenstand eines epischen Gedichtes zu machen, dem er nach dem Namen des Landes den Titel La Araucana gab und das er unter den Drangsalen des Kampfes selbst begann und nachher in Spanien unermüdet, trotz der Kränkung, sich nicht beachtet zu sehen, bis zum 37sten Gesang in Stanzen vollendete. Die Beschaffenheit des fremden Landes und seiner wilden Bewohner, Wildnisse und Naturerscheinungen, Kämpfe und Schlachten sind mit einer Wahrheit geschildert, bei der man überall fühlt, dass der Dichter dies Alles als Augenzeuge sah und miterlebte. Es hat dies dem Range nach erste epische Gedicht der Spanischen Kunstpoesie einzelne poetische Stellen und Schönheiten in Menge, aber im Ganzen ist es nur zu sehr eine versifizirte Reisebeschreibung und Kriegsgeschichte. Ein gewisser Don Diego de Santiste von Osorio schrieb noch 33 Gesänge, worin er ziemlich leblos die ferneren Begebenheiten bis zur gänzlichen Unterwerfung des Landes und Ausrottung der Kaziken erzählte. Noch andere epische Gedichte, die Restauration Spaniens von Christoval de Mesa, eine Maltea, ein Spanischer Löwe, eine Austriada u. s. f., sind spurlos vorübergeschwunden. — Je weniger diese trockenen Heldengedichte eine nachhaltige Wirkung äusserten, desto eifriger wurden die Amadisromane gelesen, aus Gründen, welche wir schon früher angeführt haben. Novellen fingen auch an, beliebt zu werden; die vollendeten Italienischen Muster dieser Gattung reizten zu ähnlichen Versuchen; doch nannte der Buchhändler Timoneda, der erste, der auf diesem Gebiet thätig war, seine Erzählungen

noch nicht Novellen, sondern erst Mährchen, Patrañas. Als lebendige Elemente des Epischen hätten wir also im sechszehnten Jahrhundert den Ritterroman, auch schon in einer verständigeren Form, wie Tirante den Weissen; sodann den Gegensatz des Schäferromanes und des Schelmenromanes; endlich die Novelle zu unterscheiden. — Dies war der Zustaud der Poesie, als Spaniens grösster Dichter alle diese Elemente auf eine nie wieder erreichte Höhe erhob; in der Galathea vollendete er den Schäferroman; im Don Quixote vereinigte er auf eine unübertreffliche Weise das Sehnsüchtige und Weiche der Pastoraldichtung mit dem Komischen und Derben des gemeinen Lebens und verknüpfte beide Richtungen mit dem phantastischen Zauber des Ritterthums. Allein er ging nicht wie die Amadisromane, in das Leere und Unbestimmte einer erträumten Welt, sondern wusste das Maasslose eines isolirten ritterlichen Strebens durch den Gegensatz wahrhafter Wirklichkeit ironisch auf das Maass ächter Menschlichkeit zurückzuführen. Endlich die Novelle behandelte er sowohl in seinen exemplarischen Novellen als in dem Novellencyklus, den er in Persiles und Sigismunde aufstellte, mit der meisterhaftesten Sicherheit und Anmuth.

Dieser Dichter war Miguel Cervantes de Saavedra, 1547 zu Alcala de Henares geboren. Seine nicht sehr bemittelten Eltern schickten ihn auf die Schule nach Madrid, wo er Unterricht in der alten Literatur empfing. Frühzeitig dichtete er eine Menge Sonette und Romanzen, gab auch einen Schäferroman, la Filena, heraus, der aber mit den anderen Gedichten aus dieser Periode über seinen späteren, rei-

feren Producten ganz vergessen und verschwunden ist. Der Mangel eines hinlänglichen Auskommens bestimmte den dreiundzwanzigjährigen Jüngling, sein Glück im Auslande zu suchen. Er ging nach Italien und diente in Rom einem gewissen Cardinal Aquaviva auf kurze Zeit als Kämmerer. 1570 wählte er den Soldatenstand und nahm unter dem berühmten Marco Antonio Colonna an dem Feldzug gegen die Türken Theil, die damals Italien und Spanien beunruhigten. In der grossen Seeschlacht bei Lepanto 1571 verlor er seine linke Hand und ein Stück vom linken Arm, eine Verstümmelung, deren er in seinen Schriften mehrmals nicht ohne stolzes Selbstgefühl erwähnt. Nach seiner Genesung in Messina trat er von Neuem in Spanische Kriegsdienste und lag einige Jahre zu Neapel in Garnison. Als er von hier aus im Jahr 1575 nach Spanien zurückkehren wollte, ward die Galeere, an deren Bord er sich befand, von einem Algierschen Corsaren, dem Arnauten Mami, genommen und er blieb sechstehalb Jahr als Sclave in seinen Diensten. Gegen Ausgang des Jahres 1580 ward er losgekauft und kam im folgenden Jahr nach Spanien zurück. Die erste Frucht seiner Musse war sein zweiter Schäferroman, die Galathea, welche 1584 in Madrid erschien und unvollendet geblieben ist. Durch seine Verheirathung mit der Donna Catalina Palacios de Salazar, einem Fräulein aus einer vornehmen Familie, ward die bedrängte Lage des Dichters im Ganzen nicht verbessert. Er fing jetzt an, für das Theater zu schreiben und lieferte in dieser Periode nach seiner eigenen Angabe, gegen zwanzig bis dreissig Schauspiele, die jedoch fast alle verschwunden sind.

Der ungemessene Beifall, den Lope de Vega um diese Zeit erlangte, scheint dem Cervantes seine Beschäftigung mit dem Drama etwas verleidet und eine Anstellung zu Sevilla für seinen Unterhalt gesorgt zu haben. 1605 erschien zu Madrid der erste Theil seines Don Quixote. Anfänglich fand er wenig Eingang. Das Haschen nach Enträthselung der vermeintlich darin enhaltenen persönlichen Satire, welches der Dichter selbst durch eine anonyme Flugschrift, el buscapie, der Schwärmer, erregte, führte aber bald erst zur Kenntniss, dann zur unbedingten Anerkenntniss des Werkes im In- und Auslande. Nachdem Cervantes eine Zeit lang in Valladolid gelebt hatte, brachte er die letzten Jahre in Madrid zu und fand an dem Grafen von Lemos und dem Erzbischof von Toledo grossmüthige Gönner und Unterstützer. 1613 gab er die lehrreichen Erzählungen, Novelas exemplares, heraus und versprach die Fortsetzung des Don Quixote. Aber ein Aragonese kam ihm zuvor und gab unter dem angenommenen Namen des Licentiaten Alonso Fernandez de Avellaneda, aus Tordesillas gebürtig, eine Fortsetzung, die aber bei einzelnen glücklichen Gedanken dem ächten Don Quixote an poetischem Gehalt und an Feinheit der Charakterzeichnung sehr weit nachsteht und deren Verfasser nicht selten zum Gemeinen und Pöbelhaften herabsinkt. Seine Angriffe auf die Persönlichkeit des Dichters, dem er sogar sein Alter, seine Armuth und seine ehrenvolle Verstümmelung vorwirft, zeigen ihn als einen erbitterten Feind des Cervantes. Er hat wenigstens das Verdienst gehabt, die Vollendung des Don Quixote 1615 zu beschleunigen. Noch vorher

gab er die Reise nach dem Parnass, Viage el Parnaso, heraus. Die erstere ist eine feine Satire auf die Spanischen Dichterlinge damaliger Zeit, worin der Dichtergreis zugleich das Wesen der wahren Poesie charakterisirt und mit hoher Begeisterung ihr Lob verkündigt. Der Spott dieses Gedichtes ist so fein, dass man wegen des bald komischen bald ernsten Lobes der Dichter zweifelhaft wird, ob er einen Theil derselben habe loben oder persifliren wollen. Unter anderem kommt darin ein Schiff vor, das ganz aus Versen gebaut ist und eine Ladung von Spanischen Dichtungen am Bord hat, die es nach dem Reich des Apollo bringen soll. Ein andermal regnet es Dichter aus schönen Wolken. Umsonst sucht Neptun die Dichterlinge durch einen Sturm in des Meeres Abgrund zu stürzen; sie werden alle von der Venus in Flaschenkürbisse und Schläuche verwandelt und können nun nicht untergehen. Das Gedicht ist in Terzinen und in acht Capitel getheilt. Im vierten führt Apoll die ihm vom Mercur zugebrachten Dichter in einen prächtigen Garten des Parnasses und weis't jedem den seinen Verdiensten gebührenden Sitz an. Nur Cervantes bleibt stehen und zählt umsonst vor der Dichterversammlung die von ihm verfassten und in den Druck gegebenen Werke auf. Apoll gibt ihm den Rath, seinen Mantel zusammenzulegen und sich darauf zu setzen; doch er ist so arm, dass er keinen hat und trotz seines Alters und seiner Verdienste stehen bleiben muss. — Hierauf dichtete Cervantes noch 8 Schauspiele, welche mit den früheren meist verschwundenen nicht zu verwechseln sind. Sie fanden aber nur eine kalte Aufnahme. — Sein letztes Werk

waren die Trabajos de Persiles y Sigismunda, welcher ernste Roman ein Nachahmung des Theagenes und der Chariklea von Heliodoros (Th. I. S. 295) sein sollte. Cervantes selbst starb 1616 und der Roman erschien erst nach seinem Tode 1617.

Die Galathea in 6 Büchern schliesst sich der Schäferpoesie Montemayor's und in Bezug auf den Styl noch mehr ihrer Fortsetzung von Gil Polo an. Die einfache Hauptgeschichte ist durch eine Menge von Episoden unterbrochen, deren mannigfache Verwicklung Cervantes aufzulösen die Lust verloren zu haben scheint; der Roman blieb unvollendet. Das umfangreiche lyrische Element dürfte bei Cervantes wie bei seinen Vorgängern als das vorzüglichste anzusehen sein. — Die Geschichte des edeln und sinnreichen Ritters Don Quixote de la Mancha ist unstreitig nicht blos der Mittelpunct von Cervantes Dichtungen, sondern überhaupt der der Spanischen Poesie. Das Ineinanderscheinen des vergehenden Mittelalters und einer neuen Zeit, die Versammlung aller Grundelemente des Spanischen Lebens, die Mannigfaltigkeit, Reinheit und Anmuth der Sprache in der Prosa wie in den eingelegten Gedichten erheben dies Werk über alle andere der Spanischen Literatur. Die negative Seite dieses Romans ist untergeordnet. Cervantes wollte allerdings die Amadisromane parodiren. Der wackere Don Quixote will die phantastische Hohheit seines Romanhelden aus dem Nebellande des Scheins in die wirklichen eckigen Verhältnisse unserer Erde, als deren Sinn und Organ der treue Diener Sancho Pansa erscheint, übertragen, er, eben ein solch hagerer Held auf dürrem Ross in der realen Welt, wie

sein Büchervorbild ein zerfliessendes formloses Gebild und Inbegriff aller Tugenden in der idealen. Darum trifft denn nun der begeisterte Ritter überall, indem er in diese erträumte Welt hineinreitet, auf Prügel und blaue Flecke, statt auf Wunden und Schwerter, auf wandernde Freudenmädchen statt auf bedrängte Jungfrauen, auf zu Galeerenstrafe verurtheiltes böses Gesindel und Polizeibeamte statt auf Riesen und böse Zauberer, auf Schaafheerden statt auf kämpfende Heere, auf schlechte Kneipen statt auf gastliche Castelle. Allein es war dem Cervantes nicht blos um eine Satire zu thun; er hat das positive Element der Idee mit dem höchsten Humor in jenen Contrasten festgehalten. Das Interesse der Polemik gegen die ausschweifende Abenteuerlichkeit der Ritterromane ist längst erloschen, das Interesse am Don Quixote ist lebendig geblieben. Mit unendlichem Reiz hat Cervantes das fröhliche südliche Leben des herrlichen Landes entfaltet. Das öffentliche Leben in den Posada's, die belebten Landstrassen, die Schäfer unter den Korkbäumen, die Liebenden in den einsamen Gegenden, die Freuden und Leiden in einem heiteren Wechsel, die Herren und Frauen, die selbst, indem sie durch seltsame Verhältnisse in die ausserordentlichsten Lagen versetzt werden, niemals die gewandte, zierliche Anmuth verlieren, einander so ähnlich und doch so gänzlich verschieden, Alles dies mit einer absichtvollen wunderbaren Kunst verflochten, stellt das nationale Leben mit unbeschreiblicher Wahrheit dar. Aber dennoch erscheint eben in dieser heiteren Welt die Vergangenheit wie ein Gespenst; der ausgehöhlte Harnisch verstorbener Ritter treibt einen geheimen Spuk und nur

als furchtbarer Wahnwitz erscheint, was in früheren Zeiten der eigentliche Sinn der Nation war. Um den wahnsinnigen Helden dreht sich Alles und wenn nun dieses Gespenst aus seiner wunderlichen Waffenrüstung heraus die herrlichsten Reden vernehmen lässt, über die goldene Zeit, über die Krieger, über die Geschichte überhaupt, so stehen die in der Gegenwart Lebenden erstaunt und starren die seltsame Gestalt an, in welcher unbegreifliche Thorheit mit der tiefsten Weisheit gepaart erscheint. Wirklich hat der Wahnsinn des Don Quixote etwas tief Tragisches; daher ist er eine stehende Maske, eine bleibende Figur für die ganze Zeit geworden, die freilich je leicht begreiflicher sie geworden war, desto leichtsinniger über die Person der kindisch gewordenen Vergangenheit lächeln konnte. *) Das Komische ist von Cervantes in allen seinen Abstufungen vom unbefangenen Widerspruch des Naiven an bis zur Tiefe des erschütterndsten Humors durchgebildet worden; der Gegensatz zwischen Don Quixote's Poesie und Sancho's Prosa ist ein unerschöpflicher Quell des Lächerlichen. — Fast die Hälfte des Werkes nehmen die Novellen von der Schäferin Marcella, von Cardenio, vom Gefangenen, von dem unverschämten Neugierigen ein. Die nämliche schöne Haltung haben die 12 Novellen, welche Cervantes als die ersten wirklich Spanischen herausgab und worin er die unendlichste Mannigfaltigkeit der Handlung, der Charaktere und der Localität entwickelt, indem er uns zu Wahnsinnigen, wie im Licentiaten Vidriero, zu Eifersüchtigen, wie im Estremadurer,

*) S. Steffens, Die gegenwärtige Zeit und wie sie geworden. Berlin 1817. Th. I. S. 335 ff.

zum bunten Wirthshausleben, wie in der adligen Dienstmagd, zu Zigeunern, wie in der Gitanella Preciosa, zu pfiffigen Dieben und Bettlern, wie in Rinconete und Cortadillo, zu Türkischen Christensclaven, wie im freigebigen Liebhaber u. s. w., hinführt. — Die Drangsale des Persiles und der Sigismunda, eine Nordische Geschichte, sind nichts anderes, als ein Aggregat von Novellen. Der äussere Rahmen, der sie umschliesst, ist folgender. Persiles ist der zweite Sohn des Königs von Island; seine Geliebte Sigismunda ist die Tochter und einzige Erbin der Königin von Friesland. Sie war dem Bruder des Persiles, Maximin, verlobt worden, dessen wilde und rohe Sitten das Herz der schönsten, sanftesten und vollkommensten Frau zu fesseln nicht im Stande waren. Beide entfliehen, mit einander nach Rom zu wallfahrten und auszuwirken, dass der Papst Sigismunden ihrer ersten Verpflichtung entbinde. Persiles nimmt den Namen Periander, Sigismunda den Namen Auristela an; sie geben sich für Bruder und Schwester aus und ihre Geburt wie ihr Verhältniss wird dem Leser erst am Ende des Werkes entschleiert. Während ihrer Wallfahrt durchziehen sie den ganzen Norden und Süden: gefangen und wieder gefangen von den Wilden, auf dem Punct, gebraten und gegessen zu werden, Schiffbruch auf Schiffbruch erleidend, zwanzigmal getrennt und zwanzigmal wieder vereinigt, das Ziel von Meuchelmorden, Vergiftungen und Bezauberungen, das Herz Aller gewinnend, die sie sehen, und grössere Gefahr laufend durch die Liebe, die sie einflössen, als der Hass gegen sie aufregen könnte. Aber die Entführer, die sich ihren Besitz streitig machen, kämpfen

mit solcher Erbitterung gegeneinander, dass sie sich Alle bis auf den letzten umbringen. Bei diesem Werk auf die fabelhafte Geographie und Geschichte zu reflectiren, dem Cervantes daraus den Vorwurf zu machen, selbst in den von ihm bekämpften Fehler der Amadisromane verfallen zu sein, ist gewiss unstatthaft. Das allgemein Menschliche aller hier dargestellten Verhältnisse und Situationen ist das Wesentliche; die äussere Einfassung desselben verschwindet dagegen. Die sich immer gleiche wahrhaft jungfräuliche Leidenschaft der beiden Liebenden für einander, ihre zarte Scheu, ohne Autorität der Kirche ihrem glühenden Gefühl Raum zu geben, die Sehnsucht nach dem erlösenden Rom und um sie herum der schnellste Wechsel der Umgebung, der Personen, Wuth der Leidenschaft, Weltlichkeit in den vielfachsten Formen lassen diesen Roman als den Gegensatz des Don Quixote erscheinen; denn wenn dieser als der Wahnsinnige sich darstellt, mit dem die Anderen, die sogenannten Vernünftigen, ihr Spiel treiben, so sind Persiles nnd Sigismunda die Vernünftigen, indess die wirkliche Welt um sie herum überall von dem Wahnsinn der Begierden und Leidenschaft bis zur frazzenhaften Tollheit zerrissen erscheint. Selbst in Rom, an der heiligen Stätte, dauert dies Verhältniss fort.

Die dramatischen Arbeiten des Dichters wollen wir im Zusammenhang mit der Geschichte des Spanischen Drama's betrachten. Wir haben oben die erste Entwicklung desselben kennen gelernt und die entschiedene Neigung bemerklich gemacht, sich immer einem äusseren Stoff, einer besonderen Thatsache als solcher

anzuschliessen; der Unterschied des Historischen und Erfundenen fällt dadurch weg; die einzelne Handlung soll Alles in sich enthalten. Die allgemeinen Begriffe der Ehre, der Liebe, des Glaubens werden gleichsam zu einer Mythologie. Es ist ein feststehendes, bis in das Einzelne ausgebildetes und auf einen ganzen Vorrath besonderer Fälle schon im Voraus bearbeitetes System über diese Begriffe, welches schlechthin vorausgesetzt wird, unbedingten Glauben fordert, und sich in allen wesentlichen Handlungen und Begebenheiten vollständig abspiegelt. An diese Voraussetzungen knüpft sich eine ganze Masse von Folgerungen an. Indem nun die Welt des äusseren Lebens und Wirkens auf jene Begriffe zurückgeführt wird, ein tieferes Eindringen in das Innerste aber nicht statt findet, so übt der Verstand seine Thätigkeit mit desto grösserer Künstlichkeit und Gewandtheit an den Verwicklungen und Collisionen jener Begriffe unter sich und an ihrer Ausführung durch die mannigfaltigen bald förderlichen, bald störenden Gestaltungen des wirklichen Lebens. Diese künstlichen Berechnungen finden wir keineswegs allein im Lustspiel, sondern auch in der Tragödie, nur dass sie sich dort mehr auf die Absichten und Charaktere einzelner Personen, hier mehr auf die zufälligen Verwirrungen der Begebenheiten oder die Anlage höherer Fügungen beziehen. Durch dies verständige Element, weil nichts so ein- für allemal abgemacht ist, als jene Weltordnung der Liebe, Ehre und Religion, erhält die dramatische Poesie der Spanier etwas Trockenes. Es kehren immer dieselben Grundlagen und Verwicklungen von Begriffen wieder; und hat man einmal den Schlüssel des allgemeinen

Systems, so weiss man die Auflösung des Einzelnen in das Allgemeine bald zu finden. Aus dem nothwendigen Gegensatze der besonderen wirklichen Erscheinung gegen die abstracten Begriffe entspringt die bunte, höchst glänzende Ausführung. Wo eine und dieselbe Grundlage solcher Begriffe sich in jedem erscheinenden Stoff abspiegeln und wiederholen soll, da muss der Stoff auf das Mannigfaltigste geschmückt und durch Bildlichkeit und allgemeine Deutung verklärt werden, weil er sonst den Ausdruck der Begriffe nicht erreicht, sondern entweder ein gemeiner Stoff aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens bleibt, oder in seiner Beziehung auf jenes Allgemeine zu einem blossen logischen Beispiele wird, eine Sache, die der Poesie am allermeisten zuwider ist. Er muss also in seiner ganzen Erscheinung als bedeutend aufgefasst werden und durch die mannigfachsten und freiesten Zusammenstellungen, durch die reichsten Ausschmückungen, wodurch er sich von der gemeinen Natur ablöst, sich zu dieser Bedeutsamkeit erheben, d. h. er wird durchaus allegorisch. Hier zeigt sich nun allerdings ein höchst lebendiges Wirken der Phantasie, ohne welches die Erscheinung nicht so gesteigert werden kann, dass wir sie im Licht der Begriffe spielen und diese in ihren Figuren abbilden sähen. Die erscheinenden Dinge müssen gleichsam transparent werden, damit die Begriffe überall hindurchscheinen können und daher die allgemeine Verklärung, in deren Glanz die ganze wirkliche Welt zu schwimmen scheint und die doch nicht diejenige Phantasie ist, welche die Ideen selbst von ihrem Innersten heraus zu gestalten weiss, sondern die, welche immer erst

durch die Mittelregion der Abstraction hindurchgehen muss. *)

Behält man diesen Gegensatz der Erscheinung und des abstracten Begriffs im Auge, erwägt man, dass die dramatische Handlung eben die Beziehung beider auf einander darstellen sollte; so wird man auch die Sprache des Spanischen Theaters in ihrer metrischen Mannigfaltigkeit dem nothwendigen Streben nach äusserer Fülle angemessen finden. Die nationalen und Italienischen Versmaasse vereinigten sich dazu. Der gewöhnliche Dialog ist in Redondilien, die bald quatrainweis mit einander umfassenden Reimen, bald in zehnzeiligen Strophen, bald mit blossen Assonanzen in jedem zweiten Vers gereimt, immer aber von einer lyrischen Bewegung sind. Erhebt sich die Sprache zum Ton der Beredsamkeit, will ihr der Dichter mehr Würde und Grossartigkeit geben, so gebraucht er den grossen heroischen Vers der Italiener entweder in Octaven oder Terzinen; endlich, überlässt sich Jemand einer Empfindung, die ihm eine Vergleichung oder einzelne Betrachtung an die Hand gibt, so tritt das Sonett ein. Durch solchen Wechsel und durch die bunte äussere Decorirung erhielt das Spanische Theater, ohne wirklich zur Oper überzugehen, doch etwas Opernartiges.

Cervantes verehrte die Stifter des Spanischen Theaters sehr hoch; er erwähnt ihrer mehrfach in seinen Schriften und macht uns auch mit dem einfachen Apparat der Schauspieler jener Zeit bekannt. Er selbst dichtete fleissig für das Theater, ohne je-

*) S. Solger in der Kritik von Schlegels Vorlesungen. Nachgelassene Schriften Th. II. S. 599 — 604.

doch einen weiteren Zweck mit diesen Arbeiten zu haben, als den augenblicklichen theatralischen Effect. So haben sich denn von ihnen nur zwei erhalten, die erst am Ende des vorigen Jahrhunderts zum Druck gelangten. Das eine, die Lebensart in Algier, el trato de Argel, trägt im Uebergewicht der Erzählung, in der Magerkeit des Ganzen, in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren von der damaligen Kindheit der Kunst. Das andere aber, die Zerstörung von Numancia, steht ganz auf der Höhe der Tragödie und ist durch die bewusstlose und ungesuchte Annäherung an die antike Grösse und Reinheit sehr merkwürdig. Die Idee des Schicksals herrscht darin; die allegorischen Personen, Spanien, der Duero, der Krieg, Hunger und Tod, leisten auf einem anderen Wege ungefähr, was der Chor in den Griechischen Tragödien: sie lenken die Betrachtung und versöhnen das Gefühl. Eine grosse That des Heldenmuthes wird vollbracht, das äusserste Leiden standhaft erduldet, aber es ist die That und das Leiden eines ganzen Volkes, dessen einzelne Mitglieder fast nur als Beispiele auftreten, während die Römischen Helden als Werkzeuge des Verhängnisses erscheinen. Alles Einzelne geht unter in dem Gefühl für das Vaterland und durch Beziehung auf den neueren Heldenruhm seines Volkes hat der Dichter die alte Geschichte mit der nächsten Gegenwart verknüpft. — Die späteren Schauspiele des Cervantes, unter denen los baños de Argel eine Bearbeitung des trato de Argel, konnten keine sonderliche Wirkung hervorbringen, weil er darin aus seiner ei-

genthümlichen Sphäre sanfter Klarheit in das Reich wunderbarer Anlagen, grossser Mannigfaltigkeit, kühner Theaterstreiche überzugehen suchte, was ihm nicht gelang. *)

Lopé de Véga, 1562 zu Madrid geboren und 1635 gestorben, entwickelte die nationale Richtung des Spanischen Theaters zuerst in vollem Umfange. Lopé hatte wie die meisten Spanischen Dichter ein bewegtes Leben. Wie die Französischen Dichter des siècle de Louis XIV sich nach einem Gönner drängen, der ihnen eine gute Pfründe schaffe, damit sie in behaglichem Lebensgenuss glatte, niedliche Verse machen können: so sehen wir umgekehrt die Spanischen Dichter in der Blüthe der Literatur fast alle dem Kriegerstande angehören und auf den Zügen der Heere zu Wasser und zu Land den Ernst des Lebens kennen lernen. Lopé zeichnete sich durch seine ausserordentlichen Talente frühzeitig aus; da er seine Eltern bald verlor, nahm der Generalinquisitor und Bischof von Avila, Don Geronimo Manrique, sich seiner an und half ihm zur Vollendung seiner Studien in Alcala. Er ward hierauf Secretär des Herzogs von Alba, verheirathete sich, musste eines Duells wegen fliehen, verlor nach der Zurückkunft seine Gattin und nahm Dienste in dem Heer, welches die Armada bemannte. Obschon er selbst wohlbehalten nach Madrid zurückkam, so schmerzte ihn doch der Untergang der Flotte sehr tief. Er verheirathete sich wieder und zwar sehr glücklich. Da ihm der Tod seine Gattin aber nach Kurzem entriss, so ward er

*) S. A. W. Schlegel in der vierzehnten Vorlesung.

Priester und durch Wahl Vorsteher des geistlichen Collegiums zu Madrid. Hatte Lopé bis dahin schon durch seine epischen Gedichte und Novellen sich grossen Beifall erworben, so versetzte er von nun an durch seine dramatischen Arbeiten die Nation in eine wahre Trunkenheit. Reichthum strömte ihm zu; mit Ehrentiteln überhäufte man ihn; der Papst Urban VIII übersandte ihm das Maltheserkreuz und ernannte ihn zum Doctor der Theologie und zum apostolischen Kammerfiscal; die Inquisition begünstigte ihn durch die schmeichelhafte Ernennung zu ihrem Familiar und das Volk vergötterte ihn, ihn, den Cervantes selbst das Wunder der Natur genannt hatte. Mit fürstlichem Pomp ward er begraben. Lopé ist seiner unendlichen Fruchtbarkeit wegen zum Sprichwort geworden, denn so viel wie er — 133,225 Bogen — geschrieben zu haben, ist von keinem anderen Sterblichen bis jetzt bekannt geworden. Seine nicht-dramatischen Gedichte umfassen allein 20 Quartbände. Sein erstes Gedicht war Arcadien, eine Nachahmung der Diana des Montemayor. In der Hermosura d'Angelica wollte er mit zwanzig Gesängen den Ariosto fortsetzen und mit eben so vielen in der Jerusalem conquistada mit Tasso wetteifern. Einige Epen gingen bei ihm aus patriotischem Interesse hervor; er besang in der Corona tragica das Schicksal der unglücklichen Maria Stuart mit leidenschaftlichen Invectiven gegen den Protestantismus und gegen Elisabeth und entlud sich in der Dragontee, die ihren Namen von dem Englischen General Drake führt, seines Hasses gegen England; aber die komische Erzäh-

lung, la **Gatomachia**, worin er das Leben und den Kampf der Katzen benachbarter Häuser mit der heitersten Laune und hellsten Anschaulichkeit schildert, ist allein lebendig geblieben, während jene und noch andere Epen nur ein ephemeres Dasein gehabt haben. Auch Lopé's **Eklogen** werden noch immer gelesen und noch mehr verdienen dies seine trefflichen **Novellen**. Manche derselben leiden zwar an breiter Geschwätzigkeit und an einem verwirrenden Ueberfluss von Verwicklungen, aber im Ganzen sind sie interessant angelegt und kunstreich durchgeführt; eine derselben, der Pilger in seinem Vaterlande, ist in der äusseren Scenerie wie in der Schilderung innerer Leiden gleich ausgezeichnet; andere, wie Laura's Landhaus, reizen durch scharfe Contraste; die **Dorothea**, die er selbst eine Action in Prosa nannte, sticht durch die schöne Klarheit des Styles hervor. Ausser diesen Romanen, Novellen, Eklogen, Epen schrieb der unermüdliche Dichter auch Romanzen, Lieder, Sonette, kritische Gedichte, wie den Laurel de Apolo, und Episteln. Misstrauisch gegen den allgemeinen Beifall, den man ihm zollte, gab er, seinen Namen anagrammatisch verbergend, unter dem Namen R. P. Gabriel de Padecopeo das Werk: **Soliloquios a Dios**, heraus; allein auch diesem folgte der Ruhm. — Jedoch, wie mannigfach und theilweise werthvoll alle diese Arbeiten seien, der Mittelpunct von Lopé's Thätigkeit war das Theater. Man unterschied seit Lopé's Zeit die Schauspiele in geistliche und weltliche, **Comedias divinas y humanas**, letztere wieder in heroische, historische oder mythologische und in die sogenannten Schauspiele im Mantel und Degen, Co-

medias de capa y espada, welche die Sitten der Gegenwart, den Formalismus der conventionellen Verhältnisse darstellten; aus ihnen hob sich noch eine Untergattung besonders heraus, die Comedias de figuròn, weil in ihnen ein windiger Glücksritter oder eine diesem ähnliche Dame die Hauptrolle spielt. Die geistlichen Schauspiele theilten sich in die Lebensgeschichten der Heiligen, Vidas de Santos, und in sacramentliche Handlungen, Autos sacramentales; erstere wurden nach dem Muster der alten in den Klöstern heimischen Mysterien gebildet, letztere fast immer allegorisch zur Verherrlichung des Frohnleichnamsfestes. Die Lebensgeschichten der Heiligen sind die lockersten von Lopé's Compositionen; die Figuren stehen darin meist neben einander und die Menge derselben, wie die Masse der Begebenheiten und die bunte Verschlingung des Himmlischen mit dem Irdischen macht eine andere Einheit fast unmöglich, als die der äusseren Beziehung der heterogensten Elemente auf den Heiligen, der verherrlicht wird. In den Frohnleichnamsstücken ist durch die allegorische Tendenz mehr Zusammenhang der Handlung, mehr Würde des Pathos; allein weil es der Begriff des Dogma's ist, auf den hier Alles zurückgeführt wird, so gehen umgekehrt die Personen in die Idee unter; sie verlieren ihre individuelle Selbstständigkeit und erscheinen fast nur als Träger dogmatischer Bestimmungen. Unter den weltlichen Schauspielen zeichnen sich die historischen vortheilhaft aus. Der Dichter ist darin nicht genau der Geschichte gefolgt, hat aber keine Gelegenheit vorübergehen lassen, mit glühenden Farben Spaniens Ruhm zu verewigen und

zeigt eben in der freien Gestaltung der Begebenheiten ein sorgfältiges Studium der Geschichte, wie im König Wamba, in den Jugendstreichen des Bernardo del Carpio, in den Zinnen von Toro, wo der Cid die Hauprolle spielt u. s. w. In den Mantel- und Degen- oder eigentlichen Intriguenstücken war dem Dichter die Situation das Wesentliche; eine Intrigue kreuzte die andere; tausend Fäden webten sich hin und her; der Drang der Verwicklung steigerte sich in's Unendliche; aber die Auflösung war oft kahl, eine Schlichtung der Irrthümer, Missverhältnisse, sich widersprechenden Absichten durch so viel Verheirathungen, als passende Paare sich darboten. Die offenste kaum durch das Ehrgefühl zurückgehaltene Galanterie war die Grundlage aller Intriguen; der Liebe wegen wird Schelmerei, ja, die schändlichste Treulosigkeit verziehen; der Mord des Gegners, wenn sich Veranlassung zu seiner Herausforderung bietet, versteht sich von selbst; in der Sprache der Liebe ist Lopé unerschöpflich an Bildern und sinnigen Spielen des Witzes. — Es begreift sich, dass Lopé bei der ungeheuren Productivität, die er zeigte, Vieles nur flüchtig skizziren konnte, dass aus dieser Schnelligkeit des Entwurfs wie seiner Ausführung — zu beiden liessen ihm die Schauspieler, die stets etwas Neues von ihm haben wollten, oft nur 24 Stunden Zeit — eine gewisse Unförmlichkeit, ja Rohheit der meisten Dramen hervorgehen musste. Und doch wird dieser Dichter nie langweilig. Die Schnelligkeit der Handlung, die Mannigfaltigkeit der Ereignisse, die wachsende Verwirrung und die Unmöglichkeit, die Entwicklung vorherzusehen, wecken die Neugier und

erhalten dem Leser oder Zuschauer fast immer die ganze Lebhaftigkeit von der ersten Scene, in welcher ihn Lopé durch einen auffallenden Umstand sogleich zu überraschen und zu fesseln versteht, bis zur endlichen Entwicklung.

Am nächsten schloss sich dem Lopé der Notar der Inquisition, Juan Perez de Montalvàn, an; er ward von dem Dichter selbst als sein erster Zögling betrachtet. Sowohl in Novellen als in Schauspielen zeichnete er sich aus; von letzteren hatte er, als er 1639 im sechsunddreissigsten Jahr seines Alters starb, schon nah an hundert gearbeitet. In seinen historischen Schauspielen ist das Streben nach Ausmalung des Charakters sehr zu loben. In seinen Auto's überbot er das Phantastische; der Lärm von Pauken, Trompeten und Clarinetten, das Aufblitzen von Pulverschwärmern und Raketen, sollte nach seiner Absicht die Popularität derselben befördern. — Einen anderen Weg schlug der Valencianer Christovàl de Virues, gewöhnlich der Hauptmann genannt, ein. Er schrieb fünf Tragödien, in denen er das Tragische mehr als solches herausstellen wollte, ohne seine Entfaltung durch komische Zwischenscenen zu unterbrechen; auch wusste er das tragische Pathos kraftvoll zu behandeln. Da er aber bei seinem Streben nach Einfachheit doch nicht von der intriguenhaften Verwicklung loskommen konnte, so fiel er bei dem Widerspruch seiner Theorie mit der zum nationalen Styl sich hinneigenden Ausführung theils in das Declamatorisch-Betäubende, theils in's Regellose. *)

*) S. Bouterweck a. a. O. S. 442—450.

Die Gestalt, welche das Theater durch Lopé empfing, blieb die unerschütterliche Grundlage aller späteren in nationalem Sinn unternommenen dramatischen Dichtungen. Wenn bei Lopé die Ausführung des Einzelnen oft mangelhaft war, wenn die schönsten Erfindungen oft nur in einer losen Folge von Scenen, in rasch hingeworfenem Dialoge sich entwickeln konnten, so unterscheidet sich Calderon von Lopé durch die Fülle und Präcision der Ausführung. In der Erfindung dürfte der fruchtbare Lopé durchaus über ihm stehen, aber in der Einheit genialer Erfindung mit der durchgängigen Schönheit glanzreicher Entwicklung ist Calderon ihm vorzuziehen. Pedro Calderon de la Barca, geboren 1600, machte die gewöhnlichen Universitätsstudien, fand mehre Gönner am Hof zu Madrid, ward dann aber Soldat und machte mehre Feldzüge in Italien und den Niederlanden mit. Da sich der Ruf seines dramatischen Talentes schon ausgebreitet hatte, so rief ihn der König Philipp IV, der sich sehr für das Theater interessirte und selbst dafür dichtete, 1636 zu sich und ertheilte ihm bald darauf den St. Jago-Orden. Seit dieser Zeit lebte Calderon der Feier der Hoffeste. 1652 trat er zwar in den geistlichen Stand, aber ohne seine Functionen aufzugeben. Bewundert von seiner Nation und mit Pfründen, Pensionen und Ehrengeschenken von seinem Könige reichlich versorgt, starb er 1687. Seine Schauspiele gewannen in den Augen des Publicums allen älteren und gleichzeitigen den Preis ab. Ueber 200 Stücke wurden unter Calderon's Namen von Buchhändlern und Buchdruckern verkauft; ausserdem hat man 120 ächte Stücke von ihm, aber nur

108 derselben sind gedruckt. Wir wollen uns bei ihnen ihrer Wichtigkeit halber und um dadurch eine concretere Anschauung der Spanischen Bühne hervorzurufen, etwas länger verweilen. Sie werden nach Inhalt und Form in folgende 10 Classen getheilt:

I. Comedias de capa y espada. Bei den seltsamsten und überraschendsten Verwicklungen des Zufalls sind die zwei Grundprincipe, welche Männer und Weiber beseelen, die der Liebe und Ehre, die feststehenden Achsen, um die sich Alles dreht. Immer schwebt das Leben auf der Degenspitze, aber Liebe und Ehre bleiben unwandelbar. Man hat Calderon vorzügliches Talent zu dieser Gattung zugeschrieben. Es ist gewiss, dass diese Intriguenstücke fast alle aus seiner besten Zeit und frei von den Rücksichten und dem Zwange sind, dem er sich als besoldeter Hofdichter so oft, vornehmlich in den Fiestas unterworfen sah. 1) Casa con dos puertos mala es de guardar. 2) La Dama Duende, unter uns Deutchen unter dem Namen Dame Kobold bekannt geworden, ein Stück voll von den reizendsten Gegensätzen, das sehr populär gewesen ist. 3) Peor està que estaba und 4) Mejor està que estava (Es ist schlimmer und besser als es war). 5) Bien vengas mal (sc. si vienes solo nach dem Spanischen Sprichwort). Alles ist jugendlich und frisch, allein noch fehlen die Sicherheit und Gewandtheit der höchsten Reife und Vollendung. 6) El Astrologo fingido. Obgleich mancher herrliche Spass in dieser Posse vorkommt und die Aufmerksamkeit jeden Augenblick gespannt bleibt, so scheint dies Stück doch zu den flüchtigsten seiner Anlage zu gehören. 7) Mañanas

de Abril y Mayo führt uns in das Stadtleben der höheren Stände zu Madrid. Ein eingebildeter, boshafter Stutzer, ein grillenhaftes, eitles, liebloses Fräulein und ein nichtiger und müssiger Bewunderer dienen den edelsten Spanischen Charakteren, der Anna und dem Don Juan, zur Unterlage; durch alle Combinationen der Klugheit bricht hier die Leitung des waltenden Gottes hervor und gibt dem Drama einen höheren Werth. 8) Tambien ay duelo en las Damas. Die Collision der Ehre und Liebe ist hier auf den höchsten Punct gesteigert, aber das edle Gefühl der Frauen lässt immer die Ehre siegen. 9) El Encanto sin Encanto gehört in Erfindung und Anlage zu den reichsten, allein die Ausführung, besonders in Beziehung auf Sprache und Charaktere, scheint weniger angemessen. Es hat nicht die jugendliche Frische der früheren, noch die durchgearbeitete Klarheit der reiferen Stücke dieser Gattung. Die Dama Duende hatte überaus gefallen und der Dichter ward vielleicht aufgefordert, denselben Gedanken noch einmal zu benutzen. 10) El Escondido y la Tapada ist in aller Hinsicht eins der reizendsten und reichsten dieser Gattung. 11) Mañana serà otro dia, ein vortreffliches Werk, ist das längste dieser Classe. 12) Hombre pobre todo es trazas ist ein Sittengemälde, treu und lebendig aufgefasst aus dem Verkehr der Hauptstadt des Spanischen Reichs. Nichts war dem Genius des Calderon zu geringfügig, so wie ihm nichts zu gross war. Der Don Diego ist ein geläuterter Guzman von Alfarache oder Lazarillo von Tormes. 13) No ay cosa como callar ist ein vorzügliches Werk. Ehre und Pflicht besiegen die glühende Liebe des Luis und

der Leonore. Sie thut Alles, was sie nie für die Liebe gethan hätte, für Wiedererlangung der Ehre; dass ihr diese über Alles geht, konnte erst durch die sonst freilich anstössige Nothzucht sichtbar werden. 14) Con quien vengo, vengo — ist das unverbrüchliche Gesetz in Duellsachen, welches gebietet, dem beizustehen, auf dessen Ruf und mit dem man gekommen ist. 15) Los Empeños de un Acaso, die Verwicklungen des Zufalls. 16) Guardate de la agua mansa, ein ächtes, herrliches Familiengemälde, die Charaktere unmittelbar aus dem wirklichen Leben genommen und so scharf gezeichnet, wie sonst selten. Man wird in vielen Stellen an die Charaktere im Don Quixote erinnert. Sein grosses komisches Talent hat der Dichter hier besonders entwickelt. Der asturische Tölpel Torribur, der aus der Provinz anlangt, ein Madrider Fräulein zu heirathen, ist unvergleichlich. 17) No siempre lo peor es cierto hat in der Erfindung einige Aehnlichkeit mit Peor está que estaba, ohne in dessen jugendlichem Feuer zu glühen; vielmehr scheint Alles sehr verständig und absichtlich angelegt und durchgearbeitet. 18) El Maestro de danzar zeichnet sich durch reine und edle Sprache aus. Rasches Fortschreiten, eine unendliche Gewandtheit und Sicherheit in allem Technischen, dabei Kraft, Wärme und Frische verkünden den Meister. Nur die Charaktere sind nicht so scharf geschieden als in anderen Intriguenstücken der besten Zeit. 19) Primero soy yo. 20) No ay burlas con el amor ist eine köstliche Posse; der Diener Moskatel, ein verliebter, süsser, weinerlicher Bursche, quält sich in ätherischen Träumen für eine untreue Zofe ab, von welcher Krankheit ihn der Herr

durch Schimpfen und Schläge zu heilen sucht. 21) Cada uno para si. 22) Antes que todo es mi Dama, in Styl und Ausführung rein und vortrefflich. 23) Dar tiempo al tiempo entfaltet in seinen Verwicklungen eine zum Theil durch Ironie ausgesprochene Gerechtigkeit. Beatriz, im Anfang frech und trotzig lügend, wird so tief gedemüthigt, dass sie selbst, wo sie Recht hat, Unrecht bekommt und sich nicht zu vertheidigen wagt. Diego, etwas beschränkt, kann die Liebe Leonorens nicht erzwingen und muss froh sein, die Ehre seines Hauses um jeden Preis zu retten. Trefflich ist der Alte: in dem festen Wahn, dass er als Vermittler fremder Thorheiten in Unannehmlichkeiten geräth, merkt er erst am Schluss, wie ihn die eigene Tochter am Seil führt. Diese aber ist wieder ein Abbild jener weiblichen Tugenden und Holdseligkeiten, mit denen Calderon seine Fräulein auszustatten verstand und wohl gebührt ihr Herz und Hand des freien, ritterlichen Don Juan. 24) La Desdicha de la voz. Ein tragisches Geschick macht dies Schauspiel zu einem der ernstesten dieser Gattung. Leonore, Andere betrügen wollend, betrügt sich selbst um das Glück ihres Lebens, und das bezaubernde Talent des Gesanges bringt nur Unheil über dessen Besitzerin, Beatriz. 25) Fuego de Dios en el querer bien. 26) Qual es mayor perfeccion? Klarheit, Besonnenheit und Wahrheit bezeichnen jede Scene; es findet sich zusammen, was zusammengehört und ein edler Sinn besiegt die trüben Wallungen aufflackender Leidenschaft und Wollust.

II. Comedias heroycas. Der ewig wiederkehrende Inhalt bei anderen Spanischen Dichtern ist,

wie eine Frau von ihrem Fürsten aus Liebe verfolgt wird und wie sie sich durch allerlei Mittel vor ihm zu schützen sucht. Bei Calderon ist etwas Aehnliches, aber veredelt und idealisirt, der Mittelpunct der meisten. Es kommt nämlich ein drittes Princip zu denen der ersten Classe, Ehre und Liebe, hinzu, nämlich das der unerschütterlichen Treue gegen den natürlichen angeborenen Herrscher, selbst wenn dieser sich verging. Die mannigfachen Collisionen der Pflichten des Liebenden, des Ehrenmannes und des Unterthans, sind es nur scheinbar und das reine Pflichtgefühl vernichtet in jedem Augenblick die entstehenden Widersprüche. 27) Lonces de Amor y Fortuna ist tiefsinnig, leidet aber noch hier und da an den Ueppigkeiten des widernatürlichen Estilo culto. 28) Saber del mal y del bien. Hier sind die Launen des Glückes als das Element aufgestellt, in welchem sich die ächte Gesinnung läutert. Der Gegensatz der Handlungen eines Ehrenmannes, auf welchem als erstem Minister die Wohlfahrt des Staates beruht, gegen die gemeinen Cabalen des Hofes und die Dummheit der Menge gibt diesem Werk einen ganz eigenthümlichen Charakter. Ein tiefsinniger Scherz begleitet den gewichtigen Ernst. Der Diener geht immer zu dem Begünstigten in Dienst, will so mit Gewalt dem Glück nachlaufen und seine Gunst erhaschen. Allein überall empfängt er aus Versehen Stösse und Schläge, während dem anderen Diener ohne dessen Zuthun alle Gaben, die dem ersteren zugedacht sind, zufallen. 29) El Galàn fantasma, voller Jugendfehler des Dichters, als Seitenstück zur Dama Duende bestimmt. 30) La Vanda y la Flor, Schärpe und Blu-

me, stellt die Misslichkeit des Umganges mit Fürsten mit grosser Wahrheit dar. 31) El Alcayde (auch la Guarda) de si mismo. 32) El Pintor de su deshonora, ein grauses Trauerspiel voll Tiefe und Klarheit; schon hat Alvaro seine Liebe besiegt, als der Zufall des Feuers ihm die Geliebte mit Gewalt in die Arme wirft; da ist ihm die Versuchung zu stark, er und die reine Serafina fallen den Furien anheim. 33) Amigo Amante y Bal lässt den allgemeinen Charakter der Dramen dieser Classe ganz ungemischt erscheinen. 34) Agradecer y no Amar. 35) Para vencer à Amor querer vencercle. 36) La Señora y la Criada; die Sprache in den ernsten Abschnitten erreicht die höchsten Grenzen dichterischen Schwunges, ohne je auszuarten; die Charaktere und die ihnen angemessene Gerechtigkeit haben ausgezeichneten Werth und die Scherze sind wahres Muster für diese Gattung. 37) El Secreto à voces, das laute Geheimniss. Die Hohheit und Reinheit der Gesinnungen der Personen, mit Ausnahme des Fabio, die Darstellung des feinsten höfischen Lebens mit seinen Gefahren, der Sieg der Pflicht über Wünsche und Leidenschaften, Alles in die gebildetste, reichste und blühendste Sprache ergossen, dies zusammen sichert diesem Werk seinen Platz unter den ersten Erzeugnissen der Kunst. Ein Zwillingsstück ist 38) Nadie fù su secreto. Dieselben Elemente haben wir bei 39) in Bastà callar, nur dass in den beiden Frauen Margarita und Serafina irdische Güte und himmlische Seligkeit in sterblicher Hülle contrastirt werden. 40) Un castigo en tres venganzas. 41) Las manos blancas no ofenden. 42) Los tres afectos de Amor ist ganz opernartig. 43) Dicha y Desdicha del

nombre ist etwas matt, wiewohl nicht ohne Stellen, wie sie nur unser Dichter geben konnte. 44) Auristela y Lisidante ist ein schlechtes Spectakelstück, dessen überschwänglich reicher und bunter Inhalt eben so wenig befriedigt, als die mit Sprachpomp und gesuchten Antithesen aufgeputzte Form; der Geist ist entwichen und selbst der Spass kann neben diesem matten und steifen Ernst nicht aufkommen. Auch 45) Afectos de odio y Amor gehört zu den überladenen und geistlosen Pompstücken, wo nur wenige Einzelheiten schadlos halten. 46) De una causa dos efectos ist im Plan verständig und geistvoll, in der Ausführung aber kälter und dürftiger, als sonst leicht bei Calderon. Von 47) Muger, llora y venceràs gilt dasselbe. 48) El Conde Lucanor gehört zur Classe der Pompstücke und macht das Unheil und Vergebliche des Vorauswissens unseres Schicksals anschaulich; mit den berühmten alten didaktischen Novellen hat es nichts als den Namen gemein.

III. Schauspiele aus der Spanischen Geschichte oder Sage. 49) El Sitio de Bredà, auf höhere Veranlassung verfasst; ein geschichtliches Stück ohne Einmischung vielfacher eigner Erfindung, geschrieben zur Verherrlichung verdienstvoller Spanischer Familien und zur Anfeuerung des Volks, das nach grossen Verlusten diesen Einen Punct desto glänzender sehen sollte. Der Feldherr Spinola ist der Mittelpunct, dem Calderon rücksichtsvoll auch Thaten zuschreibt, die nicht von ihm ausgingen. Abgesehen von der Form hat dies Drama grosse Aehnlichkeit mit den Siegsberichten in den Zeitungen. 50) Luis Perez el Gallego steht unter den Werken unseres Dich-

ters einzig da, weil es ohne dramatische Einheit nur eine Reihe von Scenen aus dem Leben des Luis Perez vorführt, der in der Spanischen Volkssage das Ideal eines Räubers ist. Der Styl ist manierirt, allein das Geniale der Charaktere und das Leben in allen Theilen bieten reichlichen Ersatz. Man sieht, wie durch den Drang der Umstände ein edler Mann, auf dessen Ehre und Gewissen kein Fleck haftet, dem weltlichen Gericht verfallen kann; der Diener, welcher an allen Ecken und Enden wider Willen mit dem Herrn zusammentrifft, bildet einen ächt komischen Gegensatz zu den Gerichtsbehörden, die ihn nirgend treffen können. 51) El Medico de su honra ist ein furchtbares Trauerspiel, das auf dem Begriff der Ehre beruht. Nicht allein der physische Ehebruch tödtet die Ehre des Ehemannes, auch der nicht eingestandne des Gedankens und der Phantasie, die heimliche bekämpfte Neigung des Weibes zu einem Anderen. Es ist hier das Hochtragische, dass Gutierre gegen sein widerstrebendes Gefühl durch den unverbrüchlichen Befehl der Ehre gezwungen wird, seine Geliebte zu morden und die gehasste Leonore auf unverbrüchlichen Befehl des Königs heirathen muss. Nur Eins versöhnt uns etwas, die Schuld des Gutierro gegen Leonore, der er sein Wort gegeben und es gebrochen hat. 52) El postrer duelo de España, ein Stück von grosser Wirkung für die Bühne. 53) La Niña de Gomez Arias, nach einer Volkssage von dem Aufstand der Moren 1500 in den Alpujarrasgebirgen, ein Drama, das in aller Hinsicht zu den grössten Kunstwerken der Poesie gehört. 54) El Alcalde de Zalamea stellt das Furchtbare des Missverhältnisses

dar, wenn der Geist die Form verlassen hat, das Leben in dieser nur erheuchelt ist und der Geist wo anders seine Wohnung nimmt; in diesem Sinn bilden die beiden nichtswürdigen Edelleute, der viehische gefühllose Hauptmann und der alberne feige Landjunker die Gegensätze zu dem edelgesinnten Bauer Crespo und seinem Sohn. Der Soldatenwitz und die Marketenderlieder sind hier eben so charakteristisch, als in anderen Stücken die Romanzen und Volkslieder, welche Calderon höchst geschickt einzulegen weiss. 55) Gustos y Disgustos son no mas que imaginacion. 56) Las tres Justicias en una. Der vermeinte Sohn schlägt den vermeinten Vater, dem wirklichen gegenüber bebt er und noch mehr der Vater. So fürchterlich rächt sich die Sünde, dass Bruder und Schwester, die nicht wissen, dass sie es sind, das natürliche Gefühl mit dem Geschlechtstrieb verwechseln und dass der Sohn um dieselbe Schuld fliehen muss und Räuber wird, welche der Vater früher begangen hat. Wie das ganze ernste Drama der strafenden Gerechtigkeit geweihet ist: so ist ein Abbild derselben der König Pedro, der Rechtspfleger. 57) Amar despues de la muerte ist ein Gemälde des Aufstandes der Morisken 1568, das in Hinsicht des Reichthums und der Lebendigkeit unvergleichlich ist; aber in der Sprache der ernsthaften Scenen vermisst man jenes Treffende, Frische, aus dem tiefsten Gefühl Hervorquellende, was die vorigen Stücke auszeichnet.

IV. Romantisch umgebildete Schauspiele aus der alten oder neuen Geschichte. Hierin ist Calderon

nicht sehr glücklich; seine Begeisterung war für das Vaterland, die Religion und für die Grundsätze, welche die zwei ersten Classen charakterisiren. In der Fremde ist ihm nicht wohl und er scheint nicht das Geschick gehabt zu haben, das Fremde ganz zu nationalisiren. 58) La gran Cenobia ist, trotz mancher schönen Einzelheit, ein flüchtig hingeworfenes Werk der Jugend, welche das Maass noch nicht achtet und das Einzelne nicht der Idee des Ganzen unterzuordnen weiss. Geschichtliche Wahrheit und Unwahrheit sind so wunderlich gemischt, dass man meist gar keinen dichterischen Vortheil bei der letzteren sieht. 59) Judas Macabeo hat ebenfalls unbestimmt hingeworfene Charaktere und einen tändelnden, herzlosen Sprachgang. 60) Amor, Honor y Poder. 61) A secreto agravio secreta venganza erinnert an den Medico de su honra. 62) Los Cabellos de Absalon. In dieser wunderbaren Tragödie ist der Gegensatz der Alles tragenden Milde, Gnade und Liebe des Vaters gegen die frechsten Ausbrüche ungezügelter Leidenschaft bei den Kindern mit hinreissender Wahrheit durchgeführt; dass nun aber eben durch diese Nachsicht alle jene Gräuel genährt und zum Ausbruch gekommen sind, ist eine Folgerung, zu welcher der Hörer in jedem Augenblick gezwungen ist. 63) El mayor monstruo los zelos. 64) Darlo todo y no dar nada ist aus der Geschichte Alexanders des Grossen. 65) Las Armas de la Hermosura ist die Geschichte Coriolans. 66) El segundo Scipion entlehnt den Stoff aus Livius XXVI, 28 — 50. 67) Duelos de Amor y Lealtad. Der gute Alexander muss seinen Namen hergeben, um als Sohn Philipps des Grossen ein schmei-

chelhaftes Abbild Karls II vor die Augen der Zuschauer zu bringen.

V. Schauspiele, deren Inhalt sich an ältere Romane und Gedichte schliesst. Aus dem Karolingischen Sagenkreise ist 68) La Puente de Mantible (II. S. 65). 69) Argenis y Poliarco ist nach dem damals so viel gelesenen und wegen seiner politischen Weisheit so hochgeschätzten Roman Argenis von dem Schotten J. Barclai gedichtet, zeigt aber eine gewisse Lauigkeit und innerliche Ermattung; der Styl ist Gongoristisch geschraubt. 70) El Castillo de Lindabridis dagegen ist ein liebliches Werk, das die ganze Anmuth der phantastischen Ritterromane in sich aufgenommen hat. 71) Los Hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea nach dem schon mehrfach erwähnten Roman des Heliodor. Cervantes nahm ihn bei der Geschichte des Persiles und der Sigismunda zum Muster; Montalvan bearbeitete ihn schon für die Bühne, erlaubte sich aber viel willkürliche und unbegründete Veränderungen. Bei Calderon ist es nicht allein die Meisterschaft im Technischen, nicht allein die blühende, bald gewaltige bald liebliche Sprache, nicht allein die Reinheit der Gesinnungen, es ist vornehmlich die Contrastirung der Gegensätze des göttlichen und irdischen Principes, das letztere in hundertfachen Abstufungen, worin unser Dicher unerreicht geblieben ist. 72) El Jardin de Falerina, einer Tochter des Zauberers Merlin. 73) Hade y Divisa de Leonido y de Marfisa gehört wieder dem Karolingischen Sagenkreise.

VI. Mythologische Festspiele, worin die Fabeln der alten Mythologie umgebildet sind; sie sind sehr ungleich an Werth. 74) Los tres mayores Prodigios. 75) El mayor encanto Amor, die Geschichte der Flucht des Odysseus von der Circe. Nicht leicht möchte ein Beispiel fruchtbarer sein, den Unterschied zwischen antiker und romantischer Poesie zu erörtern, als diese Behandlung des Gegenstandes, verglichen mit der ältesten Darstellung bei Homer. Die Geschichte von Amor und Psyche ist sehr vorzüglich behandelt in 76) Ni Amor se libra de Amor; die Reize des einfachen vollendeten Kindermärchens verbinden sich mit dem höchsten Tiefsinn. 77) El Monstruo de los jardines ist mit seinen lieblichen Meernymphen und dem göttlichen Knaben Achilles eins der besten Stücke dieser Classe. 78) Eco y Narciso entfaltet besonders den Zauber des Liedes. 79) Amado y Aborrecido ist ein tiefsinniges Drama, dessen Plan Calderon aus eigener Erfindung an die alte Mythologie geknüpft hat; es ist ein Streit der Venus und der Diana über Liebe und Hass, welches von beiden mehr Kraft habe, wo denn der Hass der Liebe weichen muss. 80) El Golfo de las Sirenas ist in seinem ernsthaften Kern eine Art Fortsetzung des Mayor encanto Amor. Ein sehr mittelmässiges Stück mit vieler Theaterpracht ist 81) La Fiera, el Rayo y la Piedra, auf Befehl der Maria Therese zu einem hohen Geburtstag als Festspiel geschrieben. 82) La Purpura de la Rosa behandelt die Geschichte des Adonis in einer überweichen Sprache und ward zur Feier des Pyrenäischen Friedens und der Vermählung der Infantin Maria Therese mit Ludwig XIV aufgeführt;

es war das erste Drama in Spanien, worin Alles gesungen wurde. 83) Fortunas de Andromeda y Perseo ist eine Oper, deren innerer Werth dem Reichthum und der Pracht des äusseren Glanzes entspricht. 84) Zelos aun del ayre matan ist eine eben so merkwürdige Behandlung der Fabel von Cephalus und Prokris, als 85) La Estatua de Prometeo vom Prometheischen Mythus. 86) Apolo y Climene. Die Charaktere der Männer oder Götter sind nicht sonderlich gezeichnet, die der Weiber etwas besser; die Sprache ist durch spitzfindige Conceptos hinaufgeschraubt und Tanz und Singsang suchen vergeblich zu entschädigen; aber die Verwirrungen und Verwechslungen zwischen Clymene, Clytie und Flora in der Nachtscene im Garten sind so trefflich, wie in den besten Intriguenstücken. Auch 87) im Faeton, el hijo del Sol ist die Sprache vom damaligen Modestyl inficirt; die Pracht bei der Aufführung muss wahrhaft königlich und bezaubernd gewesen sein. 88) Fineza contra fineza, ein welkes Drama, welches das nämliche Thema wie 79 behandelt. 89) El Laurel de Apolo enthält die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeer. 90) Fieras afemina Amor ist ein todtes, in der Sprache manierirtes Spectakelstück von den Thaten des Herkules.

VII. Burlesken. Das Spanische Theater war im siebzehnten Jahrhundert reich daran, aber Calderon's ernster Sinn hat nur eine einzige gedichtet, 91) Cefalo y Procris, worin er mit wahrhaft Aristophanischem Witz sein eigenes Werk 84) Zelos aun del ayre matan travestirt. Vom Anfang bis zu Ende kein ernsthaftes Wort; alles Erhabene, Grosse und

Rührende wird hier durch den Gegensatz lächerlich und kindisch. Die Sprache ist die gemeinste des Madrider Pöbels, mit Sprichwörtern, Anspielungen und Wortspielen überladen, ein wahrer Abgrund von Spass. Alle Augenblicke versprechen sich die Schauspieler; der König wird daran erkannt, dass er lateinisch spricht. Prinz Rosikler hat einen ungeheuern Schuh gefunden und sucht nun den liebenswürdigen Fuss und die treffliche Dame, der er gehört, wie man sonst nach Gemälden sich verliebt u. s. w.

VIII. Symbolische Schauspiele. 92) La Vida es sueño entwickelt die Gedanken einmal, dass die Aeusserlichkeiten des Lebens nichtig wie Traumgebilde sind und sodann, dass vorwitziges Eingreifen in den ewigen Gang der Dinge, um Uebel zu vermeiden, diese herbeizieht. Was Menschenwitz ausgesonnen hat, den Prinzen zu retten, verdirbt ihn; was blos zufällig als Hülfsmittel zu jenem Zweck gebraucht worden, wird durch die ungeahnte Gewalt göttlicher Gnade seine Rettung; die Personen bilden lauter Gegensätze. Einen ähnlichen Stoff wie Das Leben ein Traum behandelt 93) En esta vida todo es verdod, y todo es mentira, aber ohne die Sicherheit, Klarheit und Vollendung, welche man bei der grossartigen Anlage erwarten dürfte. 94) und 95) La Hija del ayre. Die Heldin dieser beiden herrlichen Schauspiele ist Semiramis.

IX. Geistliche Schauspiele. 96) La Devocion de la cruz. Einheit des Ganzen, indem Alles sich auf das segenbringende Zeichen bezieht, Mannigfaltigkeit der Verwicklungen, immer gesteigertes Interesse, köstlicher Spass, der in genauer Verbindung mit dem

Ernst als dessen Kehrseite steht, geben dem Werk einen grossen theatralischen Werth. 97) Del Origen, Perdida y Restauracion de la Virgen del Sagrario. Die Entstehung des Marienbildes von Toledo, seine Versenkung, als die Mauren sich der Stadt bemächtigen, seine Wiederauffindung, als die Christen die Stadt wiedererobern, umfasst mehre Jahrhunderte. Den Anfang macht die Vertreibung des Ketzers Pelagius, den Schluss die Bekehrung des gefangenen Saracenischen Statthalters durch den Anblick des Bildes. Eingewebt ist die Legende der heiligen Leocadia. In keinem anderen Schauspiel hat Calderon Sage, Legende und Geschichte so vielfach benutzt und sich so eng an dieselben angeschlossen. Doch dreht sich Alles in weiteren und engeren Kreisen um den einzigen hellstrahlenden Mittelpunct, das Gnadenbild der Jungfrau. Die handelnden Personen stehen alle als hemmend oder fördernd in Beziehung auf dieses Bild und nur der Scherz tritt ungewöhnlich aus dieser Sphäre zu Ruhepuncten heraus. 98) El Principe constante oder El Principe mas constante en la fê, y Martyr de Portugal. Der Gedanke des Drama und die Ausführung sind im Allgemeinen vollendeter als der Styl, welcher leider die oft gerügten Modefehler in nicht geringem Maass hat.*) 99) La Exaltacion de la cruz. Die frühere Exaltatio sanctae crucis wird dem Kaiser Constantin beigelegt, die zweite in diesem Drama behandelte dem Kaiser Heraklius; der Dichter hat sie

*) Der standhafte Prinz ist in Deutschland auf der Bühne eben so beliebt geworden, wie Das Leben ein Traum und Das öffentliche Geheimniss. Eine besondere Analyse vom Inhalt des standhaften Prinzen mit Rücksicht auf die geschichtliche Grundlage gab J. Schulze, Weimar 1811. 8.

in dem allgemeinen Sinn genommen, dass das Kreuz überhaupt, die Wahrheit des Christlichen Glaubens, vor welcher alles Irdische in Nichts zerfällt, verherrlicht wird. 100) La Cisma de Inglaterra. 101) La Aurora en Copacabona stellt die Einführung des wahren Glaubens durch Pizarro in Peru dar. 102) El gran Principe de Fez ist ein späteres Gegenstück zum standhaften Prinzen. In diesem bleibt ein christlicher Fürst unter den Mauren seinem Glauben treu, allen Lockungen und Leiden zum Trotz; dort verlässt ein Maurischer Fürst, von der Glorie des Sieges umgeben, sein geliebtes Weib und sein Kind, seinen Thron und sein Vaterland, erst nur im Allgemeinen vom religiösen Bedürfniss getrieben, dann, als er in christliche Gefangenschaft gerathen ist, um ungestört Christ bleiben zu können. Seine Gattin Zara steht als heldenmässige Heidin und Frau der Phönix gegenüber. 103) La Sibila del Oriente, y gran Reyna de Sabà ist geschichtlich eine Fortsetzung von Los Cabellos de Absalon.

X. Dramen aus der Heiligenlegende, Comedias de Santos. 104) El Purgatorio de San Patricio. Dass manche Verhältnisse der einzelnen Personen nicht befriedigen, dass die Uebergänge schroff sind, der Dialog ungelenk erscheint, alle diese kleinen Flecken werden getilgt in der Fülle der Herrlichkeit des religiösen Geistes, der dies wunderbare Werk durchweht. 105) Las Cadenas del Demonio oder San Bartholomè ist in der Schilderung des Wahnsinnes ausgezeichnet. 106) El Joseph de las Mugeres. In der ersten Scene sitzt Eugenia, öffentliche Lehrerin der Weltweisheit zu Alexandria, ein-

sam vor ihrem Schreibtisch in Betrachtungen versenkt über die Worte, mit denen das Drama beginnt: Nihil est idolum in mundo, quia nullus est Deus nisi unus. Durch sie wird die gelehrte Heidin angeregt, geht zum Christenthum über und stirbt den Märtyrertod. Einen ähnlichen Gang nimmt 107) El Magico prodigioso, eine Legende, welche ursprünglich auf dem Bussbekenntniss des heil. Cyprianus beruhet. 108) Los dos Amantes del cielo ist ein grosses verwickeltes Drama von der Geschichte des heiligen Chrysanthos und seiner Geliebten Daria. *)

Durch Lopé und Calderon ward das Theater so sehr die Alles belebende Seele der Spanischen Poesie, dass neben ihnen Hunderte dafür arbeiteten. In den zahllosen Dramen, welche durch diesen Wettei-

*) Bei dem grossen Interesse, welches Calderon in Deutschland gewonnen, bei der hohen Bedeutung, die er für das Spanische Theater selbst hat, bei dem Verlangen, meinen Lesern die unendliche Mannigfaltigkeit des äusseren Stoffs wie die grosse Verschiedenheit der künstlerischen Gestaltung bei diesem bewunderungswürdigen Dichter näher zu bringen, habe ich nicht angestanden, so weitläufig zu werden. Es ist das Obige ein Auszug aus Val. Schmidt's kritischer Uebersicht und Anordnung der Dramen des Calderon de la Barca, im Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher XVII und XVIII. 1822. Wenn ich hoffen darf, dass schon der Auszug Vielen willkommen sein werde, so muss ich noch viel mehr wünschen, dass das Studium des Schmidt'schen, wie es scheint, wenig gekannten, Aufsatzes dadurch angeregt werde, denn sowohl die Quellen des Calderon, als die ihm vorangegangenen Bearbeitungen, so wie die Französischen und Italienischen Nachahmungen und die Zeitbestimmung, in welchem Jahre die Stücke verfasst worden, sind hier mit musterhaftem Fleiss angegeben. Ueber Nr. 100, die Kirchentrennung Englands, hatte Schmidt, Berlin 1819, eine eigene Schrift herausgegeben.

fer entstanden, lässt sich nur der allgemeine Unterschied bemerken, dass sie entweder in Lopé's Manier mehr nach Kühnheit in der Erfindung und imponirender Pracht der Ausführung strebten, oder, nach Calderon's Beispiel, auf sorgfältige Entwicklung der Scenen, Genauigkeit der Sprache, Zierlichkeit des Dialogs hinarbeiteten, um den Reiz des interessanten Entwurfes mit der gleichmässigen Schönheit des Einzelnen zu vereinigen. Zu den namhafteren dieser Dichter gehören Juan Ruiz de Alarcon und Guillen de Castro, dessen Mocedades del Cid durch Corneille's Benutzung (Th. II. S. 180) literarisch im Andenken erhalten ist. Juan de Hoz, Tirso de Molina (Gabriel Tellez), Francisco de Roxas, der im Intriguenstück ausgezeichnet war, Antonio Mira de Mescua oder Amescua, Antonio de Solis, der berühmte Geschichtschreiber, der 1686 starb, und viele Andere wären hier zu nennen. Auch vortreffliche Schauspiele von ganz Unbekannten finden sich in Menge. Wir wollen von der unerschöpflichen Kraft, welche verschwenderisch in diesen Dramen sich äusserte, nur eine Probe geben. Unter den Stücken, die unter dem Namen: de un ingenio de esta Corte, von einem schönen Geiste dieses Hofes, nämlich Philipps IV, bekannt wurden, findet sich eines, der Teufel als Prediger, El Diablo predicador y mayor contrario amigo, voll des herrlichsten Humors. Dem Teufel Luzbel ist es durch seine Ränke gelungen, in Lucca die grösste Erbitterung gegen die Capuziner zu erregen; alle Welt verweigert ihnen Almosen; sie sterben fast Hungers, sind in die äusserste Noth gebracht und die Obrigkeit befiehlt ihnen endlich, sich aus der Stadt

zu entfernen. Aber in dem Augenblick, wo Luzbel über seinen Sieg frohlockt, steigt das Jesuskind mit dem Engel Michael auf die Erde herab und nöthigt ihn, um ihn für seine Frechheit zu strafen, selbst das Kleid des heiligen Franciscus anzuziehen, in Lucca zu predigen, um das angerichtete Unheil zu vernichten, die Almosensammlung zu machen, die Barmherzigkeit zu beleben uud die Stadt oder das Ordenskleid nicht eher zu verlassen, bis er in Lucca ein zweites, reicheres und mehr Mönche fassendes Franciscanerkloster als das erste hat erbauen lassen. Die Thätigkeit des Teufels, der möglichst schnell ein Geschäft zu beendigen sucht, das ihm so unangenehm ist; die Inbrunst, womit er predigt; die dunkeln Worte, in welche er seine Sendung hüllt; der ungeheure Erfolg, den er gegen sein eigenes Interesse erlangt; die einzige Freude, die ihm in seinem Schmerz bleibt, die Trägheit des Bruders Sammlers zu peinigen und seine Leckerhaftigkeit zu täuschen, dies Alles ist vortrefflich dargestellt. *) — Als komischer Dichter verdient Augustin Moreto y Eavana besonders hervorgehoben zu werden; wie Calderon, Antonio de Solis und Andere fand er an Philipp IV einen Begünstiger und trat, als er alterte, ebenfalls in den geistlichen Stand. Seine Lustspiele wurden von Vielen sogar den Calderon'schen vorgezogen und von anderen Nationen häufig nachgeahmt; namentlich war dies der Fall mit dem beliebten El desden con el desden, was im Deutschen unter dem Titel: Donna Diana oder Stolz und Liebe, so viel Beifall erworben hat.

---

*) Sismondi a. a. O. S. 497.

Gegen die innere Lebendigkeit und Volksthümlichkeit der dramatischen Poesie gehalten, stehen die Leistungen der gelehrten Kunstpoesie sehr im Schatten. Eine Menge von Dichtern, Juan de Jauregui, starb 1650, Francisco de Borja y Esquillache, starb 1658, Luis de Ulloa, Gravina, Francisco de Rioja, Manuel de Mello und viele Andere, zeigten in Episteln, Elegieen, Satiren, Romanzen und Liedern, auch in beschreibenden Gedichten und kleineren Erzählungen viel Talent und Geschmack. Allein es ist ein grosser Unterschied, in correcter Sprache und wohlklingenden Versen ganz artige Gedanken und anständige Gefühle vorzutragen oder aber das innerste Gemüth eines Volkes in den Gestalten der Phantasie mit unsterblich fesselnder Kraft auszuprägen. Von diesem höheren Standpunct aus werden jene Dichter niedriger gestellt werden müssen, als es gewöhnlich geschieht, sobald man nur die rhetorische und metrische Ausbildung und die bewusste Feinheit der Composition im Auge behält. Der Estilo culto der Gongoristen dauerte trotz mannigfacher Polemik gegen ihn immer noch fort; unter dem von Gongora aufgebrachten Namen der Wälder, Selvas, wurden die prosaischsten Dinge von der Welt für Poesie ausgegeben. Der tapfere Bernardino, Graf von Rebolledo, der lange Zeit Gesandter in Kopenhagen, später Kriegsminister in Spanien war und in hohem Alter 1676 starb, schrieb z. B. Dänische Wälder, worin er Dänemarks ganze Geschichte und Geographie in ein versificirtes Compendium brachte, und Militärische und Politische Wälder, worin er die Kriegs- und Staatswissenschaften in trockenen Versen abhandelte. Höher

als die meisten dieser Dichter stand Estèvan Manuel de Villègas, 1595 zu Naxera im Altcastilischen geboren und 1669 gestorben. Man nennt ihn gewöhnlich den Spanischen Anakreon, weil er diesen Dichter vorzüglich studirte und nachahmte. Seine Gedichte gab er unter dem Titel: Anatorias, heraus. Sie zerfallen in 2 Abtheilungen und die erste derselben in 4 Bücher. Das erste enthält Oden; das zweite freie Uebersetzungen der sämmtlichen Oden vom ersten Buch des Horatius; das dritte anakreontische Lieder. Das Sylbenmaass ist in den meisten das Anakreontische, bald ohne Reim, bald mit der anmuthigsten Abwechslung von Reimen und Assonanzen. Leichte Gedanken, Bilder der Heiterkeit und sanftesten Wollust gleiten mit der einnehmendsten Grazie hin. Das vierte Buch gibt eine vollständige Uebersetzung der dem Anakreon zugeschriebenen Griechischen Lieder. Die zweite Abtheilung besteht grösstentheils aus Elegieen und Idyllen, die jedoch nicht sonderlich hervorstechen und sich im Styl sogar zum Gongorismus neigen. — Wenn Villègas in der Süssigkeit der Verse, in der Weichheit der Empfindung sein Element hatte, so der gleichzeitige Francisco de Quévédo Villegas, geboren zu Madrid 1580 und auf seinem Landgut La Torre 1645 gestorben, in der gewaltsamen Spannung der Sprache und in der herbsten Bitterkeit der Reflexion. Dieser vielgebildete Mann musste eines Duells wegen fliehen und fand bei dem Spanischen Vicekönig von Neapel, dem Herzog von Ossuna, Don Pedro Giron, eine günstige Aufnahme; er behielt ihn in seinen Diensten und bewirkte seine Begnadigung in Madrid. Aber der Sturz des Herzogs

hatte 1620 seine dreijährige Gefangenschaft zur Folge. Endlich ergab sich seine Unschuld. 1641 ward er in Madrid auf den unbegründeten Verdacht, Verfasser eines Pasquills zu sein, noch einmal gefangen gesetzt und mit unmenschlicher Härte behandelt. Auch hier zeigte sich endlich seine Unschuld, aber seine Gesundheit war durch die Kerkerluft vernichtet, seine Anhänglichkeit an das Leben durch den früheren Tod einer geliebten Gattin gebrochen und er starb bald darauf. So viel trübsinnige Erfahrungen mussten ein satirisches Talent ausbilden helfen, aber, da Quévédo seines Grimmes nicht Herr geworden zu sein scheint, so mussten sie auch die Verklärung der Satire, ihren Uebergang in die Heiterkeit des Humors, zurückhalten. Ueberhaupt ist in diesem grossen Dichter eine gewisse Halbheit sichtbar; er ist weniger in den Gegenstand vertieft, als vielmehr den Effect der Darstellung berechnend; es gilt ihm nicht, rücksichtlos zu dichten, nicht, die Wahrheit der Sache zu entfalten, sondern den Leser zur Bewunderung aufzureissen, Affecte in ihm hervorzuzwingen. Eine reiche Phantasie, eine grosse Gelehrsamkeit, ein bedeutendes technisches Talent, ein durchdringender Verstand, eine vielseitige Erfahrung offenbaren sich in allen seinen Werken, aber sie vereinigen sich nirgends zu einem vollkommen schönen Ganzen, an welchem nichts zu dingen und zu markten wäre. Quévédo skizzirt oft nur mit kecken Pinselstrichen, und eben so oft fällt er in die breiteste Geschwätzigkeit; sein Styl ist fein, körnig, gediegen, dann wieder holperig, vernachlässigt, roh, ohne dass innere Gründe zu solchem Wechsel nöthigten. Unter dem Namen des

Baccalaureus de la Torre gab Quévédo eine Menge Sonette, Canzonen, Oden und Idyllen heraus, unter welchen die Sonette am Ausgezeichnetsten sind. Aber poetischer sind seine komischen Lieder und Romanzen, worin er die Bilderjagd und kostbare Diction der Gongoristen mit der schalkhaftesten Laune parodirte. Eine grosse Anzahl dieser im alten Nationalstyl gedichteten Lieder ist in der Gaunersprache der Spanischen Zigeuner und führt den Namen Xacaras. Quévédo machte diese Gattung ungemein beliebt. Nicht weniger glückten ihm burleske Sonette, die er den Italienern nachahmte, und Satiren, worin er sich die Juvenalischen zum Muster nahm und sie durch edle Begeisterung und kräftige Sprache wirklich erreichte. Von seinen in Prosa geschriebenen Werken gehören hierher der Schelmenroman vom grossen Tacaño, d. i. Schelmenhauptmann, und seine Träume, Sueños. Beide sind durch tiefe Kenntniss des Lebens wie durch reichen Witz den kleineren Schriften des Dichters voranzustellen, wenn es diesen auch nicht an Laune und mannigfachen Schönheiten fehlt, wie der Briefwechsel des Chevalier de la Tenaza, der alle Manieren lehrt, einen Dienst, ein Geschenk oder Darlehen, das man von ihm verlangt, abzuschlagen; ferner die Rathschläge an die Liebhaber der gebildeten Sprache, wo Gongora und Lopé de Vega sehr lustig durchgezogen werden; das Buch über alle Dinge und noch viele andere; das Allerweltsglück, wo die Glücksgöttin nur Einmal jedem nach seinem Verdienst lohnt u. s. w. Der Roman im Gusto picaresco, Vida del Buscon, llamado Don Pablos, schliesst sich dem Gange nach ganz an Lazarillo de Tormes;

es fehlt den armen Edelleuten und Industrierittern an Brod und ihre verschiedenen höchst ergötzlichen Kriegslisten gehen meist auf nichts weiter, als sich ein Stück trocknes Brod zu schaffen. Wenn sie das gegessen haben, wollen sie auch mit Anstand in der Welt erscheinen, und die Kunst, einzelne Lappen so anzupassen, dass man glauben muss, sie haben unter ihrem Mantel ein Hemde und Kleider an, ist das Hauptstudium ihres Lebens. Diese Raffinerie, den Schein des Luxus aus der lumpenhaftesten Armuth hervorzuquälen, ist von Quévédo meisterlich geschildert. Die Träume sind Satiren, welche durch die Form des Traumes sich die Ausschweifung in das Derbe und Phantastische vorausbedingen, eine Bequemlichkeit, welche seitdem viele Nachahmungen veranlasst hat. Quévédo erblickt darin einen vom Teufel besessenen Alguazil, den Tod, das letzte Gericht, die verliebten Narren, das Innere der Welt und die Hölle. Die schlechte Justiz und die Schneider verfolgt der Dichter am unerbittlichsten mit schneidendem Spott. Quévédo ist der Spanischen Literatur dasselbe gewesen, was Rabelais der Französischen und die kritische Reflexion hat sich in keinem Autor der ganzen Periode so wie in ihm concentrirt.

Mit der Calderon'schen Schule starb die Spanische Poesie ab; Francisco Bancas Cándamo, gestorben 1709, Antonio Zamora, Joseph de Cañizares arbeiteten noch in derselben Manier, meist für das Hoftheater zu Madrid, aber eine neue Entwicklung zeigte sich nirgends; Alles war nur Wiederholung der hergebrachten typischen Formen. Je mehr der kühne erfinderische Geist der vorigen Periode ent-

wich, um so hartnäckiger dauerten der Schwulst und die Ziererei des Gongorismus fort. Die zweite Periode der Spanischen Poesie hatte alle Richtungen des inneren wie des äusseren Lebens der Nation, alle Formen erschöpft, welche aus der Geschichte, Sprache und Bildung derselben hervorgehen konnten. Die Lyrik, der Roman, das Drama waren in höchster Schönheit ausgebildet. Die dritte Periode der Spanischen Poesie enthält daher den einfachen Gegensatz einerseits der instinctmässigen Anhänglichkeit an diese Poesie und der Fortdauer ihrer Formen, anderseits der Versuche, von Aussen her durch Nachahmung fremder Formen neue Entwicklungen herbeizuführen. Auch die zweite Periode hatte mit Aneignung ausländischer, der Italienischen Formen begonnen; hier hatte die Verwandtschaft der Sprache eine leichtere Verschmelzung möglich gemacht; Sonett, Terzine, Octave, Canzone wurden völlig nationalisirt. Nach dieser Seite hin konnte man sich also nicht wenden. Jetzt aber wollte man durch Nachahmung der Französischen, später der Englischen Poesie wirken. Dass der Spanische Hof seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ein Französischer war, gab nicht den nächsten Grund dazu, wenn auch eine grössere Bekanntschaft mit der Französischen Poesie dadurch vermittelt ward, sondern die innere Leerheit, das Streben nach einem Fortschritt trieb besonders dazu an; aber die Verständigkeit der Französischen Poesie widerstrebte dem Spanischen Volksgeiste. Wir haben, namentlich in Betreff des Theaters, bemerken müssen, wie die Grundlage der Spanischen Poesie etwas streng Ver-

ständiges hat, allein zugleich sahen wir die üppigste Phantasie innerhalb dieser feststehenden Sphären sich auf das Schrankenloseste bewegen. So haben wir Th. II. S. 170. 193 auch schon angedeutet, wie die Franzosen sowohl den Spanischen Roman als das Spanische Drama benutzten, indem sie mit kluger Wahl die verständigen Elemente derselben heraushoben, die phantastischen aber theils ermässigten, theils ganz fallen liessen. In Spanien selbst zeigte sich also während des achtzehnten Jahrhunderts der Gegensatz der Poesie, wie sie unter Karl V, unter den Philippen bis auf Karl II sich ausgebildet hatte und einer Poesie, welche nach Französischer Eleganz und Correctheit strebte. Allein dieser Gegensatz kam nicht, wie der frühere der Altcastilischen und Italienischen Formen, zum Widerspruch und daher auch nicht zur Auflösung. Wir haben gesehen, wie der ersten Schule, die nach Italienischen Mustern sich bildete, Boscan, Garcilaso de la Vega u. s. w., eine andere entgegentrat und fast eigensinnig den Ton der alten Romanzen und Lieder festhielt; ferner, wie die Nachahmung der Marinisten eine eben so einseitige Uebertreibung des metaphorischen Ausdrucks, eine gewaltsame Verzerrung der Sprache, ein Haschen nach dem Schein des Geistreichen durch glänzende Phrasen und antithetische Wendungen hervorrief; wie aber die Einseitigkeiten aller dieser verschiedenen Schulen in den grossen Dichtern zu blossen Momenten herabsanken und namentlich von der dramatischen Dichtkunst überwunden wurden; sie verschmolz die Italienischen Formen so innig mit den Castilischen, dass der Unterschied zu Nichts wurde. — Ganz anders mit der

Französischen Poesie. Der Adel, der an den Hof gebunden war, Gelehrte, die ein Verhältniss zum Hof oder Adel hatten, Dichter, welche durch Neuheit wirken wollten, schlossen sich dem Französischen System an. In die Begreiflichkeit und rhetorische Symmetrie desselben vertieft, sahen sie bald in ihrem ernüchterten Sinn auf die Dichtungen eines Calderon, Lopé u. s. f. als auf rohe Jugendübungen der Kunst zurück. Die unendliche Phantasie dieser Dichter, ihr Parallelismus von Scherz und Ernst, ihr Wechsel zwischen verständiger gemeiner Wirklichkeit und zwischen den seltsamsten Wundern des Glaubens, der Liebe und der Ehre ward von ihnen als Barbarei angeklagt. So enstanden denn in allen Gattungen der Poesie Versuche nach Französischen Idealen; aber das Volk blieb davon unberührt. Allerdings schlich in seinen Sinn auch eine gewisse Aufklärung ein, die sich besonders in dem Verschwinden der Autos sacramentales von der Bühne verrieth; Karl III konnte sie 1765 aus dem Grunde verbieten, weil man sich den Fremden dadurch lächerlich mache! Sonst aber blieb das Volk dem alten romantischen Geschmack völlig treu und liebte fortwährend die Romanzen, Cantiga's, Tanzlieder und intriguirenden Schauspiele. Das Verhältniss des Volkssinnes zu jener ihm sich entfremdenden Bildung der oberen Stände war also eher ein Zustand der Gleichgültigkeit; das Volk blieb im Mittelalter stehen, während Viele vom Adel und von den Gelehrten die Bewegungen des achtzehnten Jahrhunderts im Geist der Franzosen und Engländer zu theilen suchten

Der Mann, der am nachdrücklichsten der Anerkennung des Französischen Systems als des der Kunst wahrhaft gemässen Vorschub that, war Ignacio de Luzàn, königlicher Staatsrath und Handelsminister, geboren zu Barcelona 1702, gestorben zu Madrid 1754. Seine eigenen Gedichte beschränken sich auf Gelegenheitsgedichte; aus dem Französischen übersetzte er ein Lustpiel von La Chaussée. Jedoch sein folgenreichstes Werk war eine Poetik, die er 1737 herausgab; ihr erstes Buch entwickelt den Ursprung, Fortgang und das Wesen der Poesie; das zweite den Nutzen und das Vergnügen derselben; das dritte die dramatische und das vierte die epische Poesie. Luzàn hatte eine ausgebreitete Belesenheit und einen klaren Verstand; er suchte die Aristotelische Poetik mit den Bemühungen der Franzosen auf diesem Gebiet und mit seinem eigenen Urtheil zu verbinden. Natürlichkeit und Eleganz der Sprache war ihm die Hauptsache und in seinen kritischen Digressionen bekämpfte er vornehmlich den Bombast des Estilo culto. Die Einsicht, dass Luzàn in diesem Punct bei aller sonstigen Verkennung der höheren Rechte der Phantasie die Wahrheit auf seiner Seite habe, erwarb dem Französischen System Anhänger. Der Staatsrath und Director der Akademie der Geschichte, Augustin de Montiano y Luyando, schrieb z. B. zwei Trauerspiele, Virginia und Ataulpho, in reimlosen Jamben, die sich wie Uebersetzungen aus dem Französischen lesen lassen. Im regelmässigen moralisirenden Trauerspiel zeichnete sich später besonders Nicolàs Fernandez de Moratin und im Lustspiel Leandro Fernandez de Moratin und Ramon de la Cruzyca-

no aus. Von den alten Formen ist bei dem Letzteren noch Manches beibehalten, z. B. die Prologen statt der Loas, allegorische Figuren, Individualisirung des Volkslebens, assonirende Redondilien, lyrische Verse, den Accent der Leidenschaft zu schärfen. Aber desto fühlbarer wird die Verwandlung des Inneren; keine Spur der ehrerbietigen Galanterie der Ritter, des Gemisches der Zurückhaltung und Leidenschaft in den Frauen, der argwöhnischen Eifersucht der Ehemänner, der oft grausamen Strenge der Väter und Brüder, des misstrauischen die Liebe stets mit dem Tod umschwebenden Ehrgefühls. Ein Cavaliere servente nach Italienischer Sitte, unter dem Namen Cortejo, hat Zutritt bei einer jungen Gattin; seine Rechte sind anerkannt; alle zärtlichen Empfindungen, alle Süssigkeiten der Ehe gehören ihm, während der Mann, dem Schmollen, der Laune ausgesetzt, vernächlässigt, von allen Gästen des Hauses unbeachtet, nur die Kosten zu bezahlen hat. — Am reinsten und anmuthigsten stellte sich die Französische Simplicität in den Fabeln Yriarte's dar. Tomàs de Yriarte, Generalarchivar des Oberkriegsrathes, gab 1782, 67 Literarische Fabeln heraus, worin er literarische Wahrheiten naiv und eindringlich veranschaulichte, vorzüglich, wo er Altspanische Metra anwendete.

Dieser Französischen Schule gegenüber stand das Volk mit der forterbenden Liebe zum Romantischen, nur oberflächlich von den Uebersetzungen und Nachahmungen der Französischen Literatur berührt. Es fand einen Vertreter in dem königlichen Bibliothekar Vicente Garcia de la Huerta. Von glühender Vaerlandsliebe beseelt wirkte er sowohl als Dichter wie

als Kritiker. Er verfasste seine Gedichte ganz im Altcastilischem Sinn, aber, die Forderung der innerlich sich umändernden Zeit anerkennend, vermied er alles schwülstig Phantastische und spielend Witzelnde; indem er so das Gesunde des Französischen Systems aufnahm, durfte er hoffen, auch die elegante und vornehme Schule anzuziehen und aus ihrer Entfremdung von der Natonalpoesie zurückzurufen. 1760 erwarb er sich bei einer akademischen Preisvertheilung durch eine Fischeridylle den ersten poetischen Ruhm. Hierauf schrieb er lyrische und epische Romanzen, Glossen und Sonette, die ihm nicht übel gelangen. Aber tiefer drang er durch seine dramatischen Arbeiten, von denen besonders die erste, Raquel, (Rahel) ungeheures Aufsehen machte. 1778 ward sie zuerst auf dem Madrider Hoftheater aufgeführt; alle Theater in Spanien wiederholten das Stück; noch ehe es gedruckt ward, hatten sich über 2000 Abschriften davon bis nach Amerika verbreitet. Der Stoff war aus der Altcastilischen Geschichte genommen; der König Alfons VIII, der sein Herz und seine Würde an eine schöne Jüdin vorloren hat, wird vom Volk und von den Grossen bestürmt, solch entehrender Knechtschaft sich zu entziehen. Lange schwankt er; der gährende Aufstand wird mühsam einigemal unterdrückt; endlich wird die schöne Jüdin, während der König auf der Jagd ist, von den Verschworenen auf dem Schloss überfallen. Ihr verworfener Rathgeber Ruben muss sie selbst tödten, sein eigenes Leben zu retten; aber der König, als er zurückkommt, ermordet ihn. Nach alter Art ist das Ganze in drei Acte, Jornadas, eingetheilt; der Dialog besteht durch-

gängig in reimlosen Jamben; an den Charakteren wäre Manches zu tadeln, aber die Sprache ist edel und der pathetische Huerta war nicht Dichter genug, durch seine Dichtungen allein der nationalen Poesie aufzuhelfen; er gab daher auch eine Sammlung älterer Spanischer Theaterstücke heraus, worin er vorzüglich Mantel- und Degenstücke abdrucken liess, weil er in ihnen hauptsächlich jene geistreiche Eleganz in Erfindung und Ausführung zu sehen glaubte, welche die Französische Schule beständig verlangte. In den Vorreden zu einigen Bänden schrieb er seine Invectiven gegen das Französische Theater, worin er die Spanische Bühne mit vielem Feuer gegen die Italienische und Französische Kritik vertheidigte und ihre natürliche Hohheit, ihren angeborenen Orientalismus der unerträglichen Frostigkeit der Erfindung und langweiligen Gewissenhaftigkeit der Ausführung der Französischen Tragödie entgegensetzte. *)

Bei Huerta ist offenbar das Eigenthümliche, dass er unbewusst von dem System, welches er bekämpfte, selbst ergriffen war; es lebten zwei Seelen in ihm und es gelang ihm nicht, sie zu vereinigen, weil der Geist eines Volkes die Form, die er sich einmal geschaffen, nicht so schnell aufgibt. Mehr nach Englischen Mustern, nach Pope, Young, Thomson, Milton, bildete sich Don Juan Meléndez Valdez, 1754 im Altcastilischen Ribera geboren, Professor der schönen Literatur zu Salamanca. Nach dem Unglück seines Freundes Jove Llànos musste er 1813 sein Vaterland verlassen und starb im Exil zu Montpellier,

*) S. Bouterweck a. a. O. S. 583—595.

von den edelsten Spaniern geliebt und beweint 1817. Meléndez hat schon mehr, als Huerta, den modernen Styl getroffen. Seine Sonette, Oden, Elegieen, Volkslieder, Romanzen und Anakreontischen Lieder bezaubern durch inniges Gefühl, süsse Schwärmerei, treueste Abspiegelung der Natur und einen Hauch trunkener Wollust. Die Sprache wie der Versbau sind oft ungewöhnlich im Vergleich zu herkömmlichen Formen; bei näherer Betrachtung erscheint aber die Wendung immer als durch die Sache mit Nothwendigkeit bedingt. *)

Der innere Zustand der Spanischen Poesie ist gegenwärtig ein ganz ähnlicher, wie der der Italienischen, nur dass, bei einer politischen und kirchlichen Wiedergeburt des Volkes, die hier eher, als in Italien, möglich ist, auch die Kunst wieder rascher und kräftiger emporblühen dürfte.

Die Portugisische Poesie hat wie die Spanische drei Perioden, von denen die zweite und dritte viel Gleiches haben, die erste aber einen durchaus verschiedenen Charakter zeigt. Wenn nämlich die Spanische Poesie in ihrer anfänglichen Gestaltung episch war und stufenweise vom Epischen zum Di-

*) Wer von den neueren Spanischen bei Bouterweck und Sismondi nur obenhin berührten Dichtern, von Yglesias, Noroña, Cienfuegos, Quintana, Arriaza u. s. f., eine Kenntniss erlangen will, hat sich zunächst an den zweiten Theil von Maury's oben angeführtem Buch und ausserdem an V. A. Huber's gründliches Spanisches Lesebuch, Bremen 1832, 8, zu halten, worin der neueren Poesie viel Aufmerksamkeit gewidmet ist; auch findet der Leser gute literarische und biographische Notizen angefügt.

daktischen, Lyrischen und Dramatischen überging, so war die Portugisische Poesie ursprünglich lyrisch. In der heldenmässigen Entfaltung der Nation während des sechszehnten Jahrhunderts war es begründet, dass der tiefste Reflex ihres Lebens nicht das Dramatische sein konnte, sondern in einem wunderbaren Kunstepos sich concentrirte. Die letzte Periode am Ende des siebzehnten und während des ganzen achtzehnten Jahrhunderts lässt die nämliche Unselbstständigkeit der nationalen Dichtung und das nämliche Uebergewicht des Französischen Kunstsystems wie in Spanien erscheinen, aber auch hier mit dem Unterschiede, dass in Portugal die Volkspoesie zu kraftlos war, um, wie in Spanien, mit unerschütterter Beharrlichkeit neben der vornehmen und eleganten Kunstpoesie bestehen zu können.

Die erste Periode der Portugisischen Poesie begann im zwölften Jahrhundert, als Heinrich von Burgund und Alfons Henriquez durch ihre Eroberungen den Staat begründeten, und dauerte bis zum Ende des funfzehnten Jahrhunderts, wo durch die Umschiffung Afrika's und durch die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien der ritterliche Sinn der Portugisen zur höchsten Begeisterung entflammt wurde. In dieser ganzen Zeit waren idyllische, schwärmerische Gesänge und die Anfänge des Drama's in den Mysterien die Hauptmomente der Dichtkunst. Unter Alfons zeichneten sich die Ritter Gonzalo Hermigues und Egaz Moniz als Liederdichter aus. Die Weichheit der Portugisischen Sprache, welche damals mit dem Galicischen Dialekt fast ganz dieselbe war, begünstigte den Ausdruck schmelzender Gefühle, süsser, ein-

schmeichelnder Gedanken. Im funfzehnten Jahrhundert gab Macias in der Lyrik den Ton an. Er hatte sich in den Kriegen gegen die Mauren von Granada ausgezeichnet und war hier zum Ritter geschlagen; er hatte sich dem mächtigen Villena angeschlossen, der den Geist und die Talente des Dichters schätzte, aber ungern sah, dass er in den Ernst der Staatsgeschäfte seine Liebschaften und schwermüthigen Schwärmereien einmischte. Eine Intrigue mit der Frau eines Edelmanns Porcuña hatte die Folge, dass ihn der Mann im Gefängniss erstach. Macias empfing von dieser Geschichte den Beinamen el Enamorado.

Die zweite Periode der Portugisischen Poesie umfasst das sechszehnte Jahrhundert und den Anfang des siebzehnten. Die äussere Macht des Volkes, die erhöhete Stimmung desselben, stellten die Poesie auf ihren höchsten Gipfel; in allen Gattungen brachte sie während dieses Einen Jahrhunderts alle ihre Meisterwerke hervor. Einer der ersten Dichter, welche in dieser Zeit Epoche machten, war Bernardim Ribeyro, der am Hof des glorreichen Königs Don Emanuel (1495—1521) lebte. Die vorzüglichsten seiner Dichtungen sind Eklogen, deren Schauplatz die Ufer des Tajo und Mondego und die Portugisischen Meeresküsten sind. Er schrieb im Castilianischen Romanzenstyl, nur wollüstiger, zärtlicher. Jede Ekloge theilt sich in zwei Hälften; die eine ist eine Erzählung oder ein Dialog, der zur Einleitung dient, die andere, am sorgfältigsten und glänzendsten gearbeitete, ist das Lied eines Schäfers. Ribeyro schrieb auch einen Roman: Menina e Moça, das erste Werk in

Portugisischer Prosa, worin die Leidenschaft des Gefühls mit höherem Schwunge sich auszudrücken versuchte. Es ist Fragment geblieben und vom Dichter, der seine eigene Geschichte darin verbergen wollte, mit Absicht etwas dunkel gehalten. Der Faden der Erzählung verliert sich in ein Labyrinth von einander durchkreuzenden Leidenschaften, Intriguen und Novellen. Gleichzeitig mit Ribeyro that sich durch eine ganz ähnliche schwermüthige Lyrik Christoval Falçam hervor, Ritter des Christusordens, Admiral und Statthalter von Madera.

Tiefer als diese Lyriker griff der Dramatiker Gil Vicente in das Volksleben durch seine Poesie ein. Er lebte am Hof Emanuels und Johanns I, wie es scheint, als Schauspieldichter, Schauspieler und Theaterdirector zugleich und starb in hohem Alter 1557 zu Evora. Gil Vicente war ein Dichter von eben so reicher Phantasie als tüchtigem Verstande, den, nach so genanntem classischem Maassstabe zu beurtheilen, ganz falsch wäre. Gil Vicente begann mit geistlichen Dramen oder Auto's von der einfachsten Composition; es waren Dialoge und Gesänge in idyllischer Manier, besonders zur Feier des Weihnachtsfestes. Doch zeigt sich unter den 16 Auto's ein Fortschritt zu grösseren allegorischen Darstellungen. In einem dieser Stücke tritt Mercur als Repräsentant des gleichnamigen Planeten auf und trägt die Theorie des Planetensystems vor. Hierauf steigt auf Bitten der Zeit ein gottgesendeter Seraph herab, der als Herold zu Ehren der heiligen Jungfrau eine grosse Messe ankündigt und die kirchlichen Segnungen ausbietet. Dagegen kommt auch der Teufel mit einem kleinen

Kramladen, zankt sich mit der Zeit und dem Seraph herum und behauptet, schon Käufer finden zu wollen. Mercur citirt nun die ewige Roma als Repräsentantin der Kirche, die ihren Seelenfrieden feil bietet, wogegen der Teufel protestirt und Roma abzieht. Zwei Bauern treten auf; der eine von ihnen hat nicht übel Lust, seine Frau, eine arge Verschwenderin, allenfalls umsonst fortzugeben. Eben so kommen zwei Bäuerinnen zur Messe, von denen die eine sich bitter über ihren Mann beklagt, eben jenen Unzufriedenen, der das lockere Vögelchen wohl erkennt. Der Teufel bietet seine Trödeleien den Bäuerinnen an, aber der Jesusruf der frömmsten vertreibt ihn. Immer mehr füllt sich der Markt mit Bäuerinnen und ländlichen Waaren. Des Seraphs Tugenden finden keinen Abgang und die Bauerdirnen versichern ihm, man bedürfe, um zu heirathen, mehr des Geldes als der Tugenden. Eine meint denn doch aber, sie sei gekommen, weil dies der Muttergottesmarkt sei und diese verkaufe ihre Gaben nicht, sondern ertheile sie aus Gnade. Hiermit endet das Stück und der Schlusschor singt ein Loblied zu Ehren der Jungfrau. — Vicente's Komödien sind dialogisirte Novellen, in denen der Tölpel, Parvo, das Nämliche ist, was der Gracioso der Spanier. — Seine Tragikomödien haben Aehnlichkeit mit den heroischen Schauspielen der Spanier: es sind Feststücke, in denen zur Abwechslung historische Personen figuriren; Mythologie, Allegorie, Moral mussten den Pomp schaffen, sie zur würdigen Verherrlichung der Hoffeierlichkeiten zuzustutzen. — Die Farcen Vicente's, deren eilf an der Zahl, sind die trefflichsten sei-

ner Leistungen. Der Zusammenhang der Handlung ist darin das gänzlich Untergeordnete; die Buntheit der Scenen, das Lustige der Situationen, die witzströmende Rede der Personen ist die Hauptsache. In der einen Farce treten z. B. zwei Bediente auf, die ihre Herren besprechen. Der eine meint, sein Herr sei ein verliebter Phantast, der sich Tag und Nacht schlechte Verse abquäle, den ganzen Tag singe und musicire und, was das Schlimmste, immer mit leerem Magen, wobei auch er, der Bediente, vergessen werde. Nun erscheint der Ritter selber und bringt ein Buch seiner eigenen Lieder mit, die er der Reihe nach absingt, zuvor aber stets den Titel abliest, seine Wenigkeit als Verfasser anführt und oft die Phrase wiederholt: Ein anderes Lied von demselben. Alle diese Lieder singt er unter dem Fenster seiner Dame, der Müllerin Isabelle. Katzen und Hunde in der Mühle accompagniren den romantischen Unsinn mit ihrem Geheul, indessen die Bedienten bei Seite immerfort sprechen, indessen die schöne Isabelle ihrem Ritter Antwort zuzischelt und die Mutter keifend und scheltend zwischeneinfällt. *)

Vicente hatte unstreitig den Geist des Portugisischen Volkes getroffen und namentlich in seinen Allegorieen das Seewesen nicht vergessen. Neben seinem nationalen Theater wurden Versuche im regelmässigen Kunstdrama gemacht, welche niemals einen gleichen

*) Einen ziemlichen vollständigen Auszug aus Gil Vicente's gedruckten Dramen findet man in der Geschichte der Portugisischen dramatischen Literatur, welche sich vor der Deutschen Uebersetzung der Osmia, Halberstadt 1824, 8, S. 1—82 findet. Auch der Jude José ist darin ausführlich behandelt.

Erfolg hatten. Saa de Miranda und Antonio Ferreira zeichneten sich darin besonders aus. Der Erste ward zu Coimbra 1495 in einer edeln Familie geboren, ward Professor der Rechte an dieser Universität, bereiste Spanien und Italien, lebte eine Zeit lang am Hofe und zog sich endlich zu glücklicher Musse auf sein Landgut Tapada bei Ponte de Lima zurück, wo er 1558 starb. Seine Castilianischen Eklogen machten ihn vorzüglich berühmt, aber auch seine Portugisischen Sonette, Episteln, Volkslieder und Hymnen an die heilige Jungfrau sind durch Tiefe der Empfindung und Schönheit der Sprache den besten Dichtungen der Portugisen zuzuzählen. Seine Kenntniss der Italienischen Literatur führte ihn zu einer Nachahmung der Commedia erudita (Th. II. S. 244) und er schrieb zwei Stücke, Os Estrangeiros und Os Villalpandios, deren Schauplatz Italien und deren Vorbild in der Oekonomie der Composition wie in der Manier des Dialogs theils Terenz und Plautus, theils Ariosto und Macchiavelli sind. — Ferreira ward zu Lissabon 1528 geboren. Er war ebenfalls eine Zeit lang Professor zu Coimbra und lebte sodann am Hof unter bedeutenden Verhältnissen, bis er 1569 an der Pest starb. Sein Grundstreben war dasselbe, was wir in der Spanischen Literatur in Herrera, in der Französischen in Malherbe kennen gelernt haben. Er wollte correct, elegant, seiner Kunst und ihrer Regeln sich bewusst, wohlklingend schreiben. Dies Verdienst kann man seinen Sonetten, Elegieen, Oden, Episteln und besonders seinem ganz nach dem Muster der Griechischen Tragödie gedichteten Trauerspiel, Inez de Castro, nicht absprechen. Allein eine schöne Sprache ist noch

nicht wahrhafte Poesie und je mehr bei diesem Dichter die äussere Form vollendet heraustritt, desto mehr vermisst man jenen tiefen Zauber des Genius, der auch in der roheren Darstellung, z. B. eines Gil Vicente, doch zum Entzücken hinreisst. Auch Ferreira's Lustspiele, Bristo (nach dem Namen einer Kupplerin so genannt, welche die Hauptrolle darin spielt) und der Eifersüchtige, so leicht die Dialoge hinfliessen, entbehren der Seele. — Am Hof, unter den Adligen und vornehm Gebildeten fand diese classische Poesie viel Bewunderer und Nachahmer, unter denen Pedro de Andrade Caminha und Diego Bernardes, gestorben 1596, die tüchtigsten waren; man kann aber nicht sagen, dass die Nation von diesen glatten, correcten Versen irgendwie gehoben ward.

Nur Ein Dichter hat in Portugal den unmittelbaren Realismus der Volkspoesie, wie er in Gil Vicente sich gestaltet hatte und den reflectirten Idealismus der Kunstpoesie, wie er durch Miranda und besonders durch Ferreira sich festsetzte, zur wirklichen Einheit vermittelt. Er ist der Inbegriff der ganzen Portugisischen Poesie; er hat seine Nation verewigt und alles Grosse derselben, Alles, was je von Begeisterung in ihr lebte, in seinem tiefen Gemüth concentrirt. Dieser Dichter ist Luis de Camoëns, 1524 zu Lissabon geboren. Sein Vater, ein verdienter Seeoffizier aus Portugals ältestem Adel, fachte vielleicht die Reiselust des Sohnes an, der nach Beendigung der Studien in Coimbra und nach einer Verweisung aus Lissabon nach Santarem wegen seiner Leidenschaft für eine Dame des Palastes, Catharina de Attayde, als Freiwilliger auf die Portugisische Flotte ging und im

Kampf mit den Mauren vor Ceuta ein Auge verlor. Da man in Portugal ihn vernachlässigte, so ging er nach Indien, von wo er nach mannigfachem meist widrigem Geschick 1569 nach Lissabon zurückkehrte, noch weniger als früher beachtet ward, sich Nachts durch einen aus Indien mitgebrachten Sclaven das Brodt musste erbetteln lassen und, von Schmerz über den Untergang der Portugisischen Freiheit gänzlich zerdrückt, 1569 im Hospital im Kreise einiger Mönche starb. Camoëns tiefstes Wesen war ein unendlicher Schmerz über den Widerspruch des äusseren Geschickes mit den Bedürfnissen des Inneren. Das Unglück seiner Liebe regte zuerst seine Schwermuth an; die Verkennung, die Nichtachtung, die er dulden musste, erbitterten ihn; sein erhabener Sinn, seine hohe Liebe zu seinem Volk lösten jedoch alle Verstimmung in den Ton sehnsüchtiger Wehmuth auf. Den Dichter recht zu verstehen, muss man seine lyrischen Producte eben sowohl als sein Epos, nicht, wie es so oft geschieht, nur das letztere betrachten. Beide ergänzen einander. In den Sonetten, Elegieen, Idyllen, Oden, Cançaos und Sestinen finden sich Anmuth und tiefes Gefühl, das Kindliche, Zarte, alle Süssigkeit des Genusses und die hinreissendste Schwermuth; Alles in einer Reinheit und Klarheit des einfachen Ausdrucks, dessen Schönheit nicht vollendeter, dessen Blüthe nicht blühender sein könnte. Hier sehen wir des Dichters geheimstes Leben aufgeschlossen und den Reichthum seines machtvollen Gemüthes allseitig offenbart. Dieser Schilderung subjectiver Zustände, leidenschaftlicher Stimmungen, kühner Gedanken, weicher Gefühle steht das Epos, Os Lusiadas,

in zehn Gesängen, in den metrisch und poetisch vollkommensten Stanzen gegenüber. Sein Gegenstand ist die Umschiffung Africa's und die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien durch Vasco da Gama. Wie im Vorgefühl vom baldigen Verluste der Portugisischen Selbstständigkeit, wie im Drange, im Anschauen solcher Thaten, in ihrem Glanz das eigne kleine Leben und seinen geheim wühlenden Schmerz zu vertilgen, entfaltet hier der Dichter den unsterblichen Ruhm der Lusitaner. Aber mitten durch die reizendsten Schilderungen schwebt ein wehmüthiger Zug, der die Lichtfülle sanft dämpfend abmildert. Man fühlt es dem Epos an, dass sein Verfasser selbst Krieger und Seefahrer, Abenteurer und Weltumsegler war. Er stützt sich ganz auf die historische Wahrheit und historische Herrlichkeit seines Gegenstandes und fängt seinen Heldengesang mit einem Gegensatz gegen den Ariost an, dessen Dichtungen er durch seine heroische Geschichte zu besiegen hoffte, Thaten verherrlichend, die Alles überträfen, was jener von dem erdichteten Ruggiero gesungen hatte. Das Gedicht hat besonders im Anfang einigermassen den Virgilischen Zuschnitt, der damals noch nicht ohne beschränkenden Einfluss als eine allgemeine Norm in der höheren und ernsten epischen Dichtkunst galt. Aber wie der kühne Seefahrer bald die Küste verlässt, sich ins freie Meer hinauswagend: so verliert auch Camoëns hier bald sein Vorbild aus den Augen, hier, wo er mit seinem Gama durch Gefahr und Sturm die Welt umsegelt, bis das Ziel erreicht ist und die frohen Sieger das ersehnte Land betreten.

Wie den Schiffer berauschende Wohlgerüche, schon von fern anwehend, in Wellen und Mühsal erquicken und ihm die Nähe von Indien verkünden: so weht ein blühender, ja berauschender Duft durch dies unter dem Indischen Himmel ersonnene Gedicht; es ist der südlichste Glanz darüber verbreitet und, obwohl einfach in der Sprache, ernst in der Absicht und Anlage, übertrifft es an Farbe und Fülle der Phantasie bei weitem den Ariost, dem er es wagen durfte den Kranz abzugewinnen. Nicht blos den Gama aber und die Entdeckung Indiens besingt Camoëns, auch nicht blos die dortige Herrschaft und Heldenthaten der Portugisen, sondern Alles, was irgend aus der älteren Geschichte seines Volks ritterlich, schön, gross, edel und liebevoll rührend war, ist in dieses Gedicht eingeflochten und in ein Ganzes verwebt. Es umfasst die ganze Poesie seines Volkes, bei welchem auch kein anderes Gedicht in dem Grade national geworden. Am würdigsten erscheint Camoëns als Dichter seiner Nation im Anfang und Schluss seines Gedichtes, wo er den nachmals unglücklichen, das blühende Reich in sein Schicksal mit hinabreissenden jungen König Sebastian mit Liebe und Begeisterung anredet, aber auch ermahnend und ernst warnend, wie der begeisterte Greis, der selbst so lange das Schwert geführt hatte, zu seinem Könige reden durfte. Man hat an dem Gedicht die Einmischung der antiken Mythologie tadeln wollen, aber Camoëns gebraucht sie nur als eine schöne Bildersprache für sinnreiche Allegorie, wie auch andere Dichter und Maler der romantischen Zeit oft mit mancher willkürlichen Neuerung sie betrachteten und gebrauchten. Sehr spar-

sam ist er übrigens damit. Und wenn er nun die Venus seine geliebten Portugisen beschützen lässt, weil sie, wie er sagt, den Römern am ähnlichsten seien, den Bacchus aber sie anfeinden, weil derselbe besorgt, ihre Heldenthaten möchten seinen Zug nach Indien verdunkeln, wenn die Giganten sich in dem wildesten Meer der gewünschten Fahrt nach dem segensreichen Lande widersetzen und die unsterbliche Thetis zuletzt auf der seligen Insel das hochzeitliche Bette mit dem hohen Gama besteigt, die glorreichste Besiegung und Beherrschung des Meeres zu feiern: so muss man gestehen, dass vielleicht kein romantischer Dichter die alte Fabel so neu, so eigenthümlich und doch so klar und passend gebraucht hat. Durch die Geschichte ist das Werk gewissermassen zum Trauerspiel geworden, da der völlige Untergang der kühnen Nation sich so unmittelbar an die kurze Epoche ihrer grössten Kraft und Herrlichkeit anschloss, als deren höchsten Moment man jenes grosse Nationalgedicht selbst betrachten kann, den Schwanengesang eines untergegangenen Heldenvolkes. Nur wenige Jahre nach der Vollendung des Gedichts verlor die Nation selbst alle Macht und selbst das unabhängige Dasein auf einen langen Zeitraum, welchen Gram auch der bejahrte Dichter nicht lange überlebte. Sie hat nie wieder die gleiche Macht und glänzende Höhe des Ruhms erreicht und lebt seitdem vorzüglich in diesem Werke noch fort, worin ein reich begabtes Gemüth ihren Ruhm so herrlich geschmückt und verewigt hat. *)

*) Vgl. Fr. Schlegel Sämmtliche Werke Bd. X. S. 51—55 und Bd. II. S. 96.

Camoëns versuchte sich in seiner Jugend auch in dramatischen Werken, von denen noch drei, Seleucus, Amphitruo und Filodemo, übrig sind. Sie haben manches Eigenthümliche, zeigen aber im Ganzen den Typus des Gil Vicente. — Ein ähnlich patriotisches Streben wie Camoëns verrieth Jeronymo Cortereal, der seine Jugend in Indien verlebte, dem König Sebastian auf seinem Zuge nach Africa folgte und in der Schlacht von Alcaçer gefangen ward. Nach langem Leiden befreiet, fand er Portugal bereits unter Spanischer Herrschaft und suchte nun in stiller Zurückgezogenheit Trost in der Ausarbeitung historischer Epen; in 15 Gesängen besang er Spanisch die Schlacht von Lepanto; Portugisisch schilderte er das traurige Geschick jenes Manuel de Souza Sepulveda und seiner Gattin Leonor de Sà, dessen auch Camoëns in einer rührenden Episode gedenkt. Er war mit einer zahlreichen Mannschaft bei dem Vorgebirge der guten Hoffnung an der Africanischen Küste gescheitert und auf dem Wege, durch die Wüsten zu Portug. Niederlassungen zu gelangen, umgekommen. Noch ein anderes Gedicht, Cerco de Diù, schildert die von dem Gouverneur Mascarenhas mannhaft bestandene Belagerung von Diu. Cortereal hat eine grosse Naturwahrheit, auch seine Verse, seine Diction sind leicht und fliessend, allein das eigentlich Dichterische fehlt ihm, was mit geheimnissvollem Bande alle Verse, alle Strophen, alle Gesänge eines Gedichts zur vollen Harmonie beseelt. — Aehnliches gilt von Rodriguez Lobo, der gegen die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts zu Leiria in Estremadura geboren wurde. Den grössten Theil seiner Zeit widmete er dem Landleben; er er-

trank bei einer Ueberfahrt über den Tajo. Er wollte den gefeierten Portugisischen Grossconnetable Nuño Alvarez Pereira besingen; er sammelte alle Begebenheiten, alle Anekdoten aus dem Leben dieses Helden, knüpfte sie nach chronologischer Folge in einem langen Gedicht von 20 Gesängen in Octaven an einander und schuf nichts als Langeweile. Seine übrigen Dichtungen sind weit vorzüglicher, namentlich seine Schäferromane, deren Lyrik überaus zart, schmelzend und anmuthig ist. Ein ganz eigenes Werk brachte er in seinem Corte na Aldea, e Noites de inverno, dem Hof auf dem Lande oder Winterabenden, hervor. Jedem philosophischen Gespräch dieser Winternächte geht eine Einleitung voraus; die Charaktere der Personen sind gut gezeichnet; die Unterhaltung über Gegenstände der Literatur, des Geschmacks, der Eleganz und des Wohlverhaltens wird mit Lebhaftigkeit und Anmuth geführt. Das Buch ist durch die grosse Menge eingestreuter Anekdoten und Novellen, trotz seiner langen Perioden, ein Muster in der Kunst zu erzählen geworden.

Im siebzehnten Jahrhundert fing die Portugisische Poesie an, ganz dürftig zu werden. Verse wurden zwar genug verfertigt, aber der Gehalt war unbedeutend. Der Polygraph Manuel de Faria y Souza geboren 1590, gestorben 1649, ist uns schon in der Spanischen Poesie begegnet; sein Talent verirrte sich in das Gezierte und Geschmacklose. Anton Barbosa Bacellar, geboren 1610, gestorben 1663, brachte die Gattung Elegieen auf, welche in der Portugisischen Poesie den Namen Saudades führen, d. h. in der Einsamkeit ausgesprochene Klagen und Wünsche der

Liebe. In der burlesken Poesie, besonders in der parodischen, glänzte Jacinto Freiro de Andrada. Die Spanische Herrschaft über Portugal liess das immer gewichtige Ansehen der Spanischen Poesie in dieser Zeit noch überwiegender werden. Der Gongorismus verderbte durch seine Affectation alle Natürlichkeit, wie bei Simaõ Torczaõ Coelho, Duarte Ribeyro de Macedo, dem Bischof von Porto Fernam Correa de la Cerda, einer Nonne Violante do Ceo, Jeronymo Bahia, der ebenfalls, wie Gongora, die Liebe des Polyphem und der Galatea in colossalen, unsinnigen Eklogen besang, Francisco de Vasconcellos, der dasselbe Thema, nur nicht ganz so schlecht, behandelte, u. A.

Die letzte Periode der Portugisischen Poesie zeigt uns kaum noch diese Kraft der Verirrung, welche in dem Culteranismus herrscht. Die äussere Unabhängigkeit der Nation wurde zwar 1640 durch Johann IV wiederhergestellt, aber die Thatkraft war gebrochen, der Schwung des Geistes gelähmt. Der Italienische Operngeschmack nistete sich bei Hof ein und ein Jude, Antonio Josè, von dem man nur weiss, dass er bei dem letzten Auto da fé 1745 mitverbrannt wurde, verstand hier das Musikalische, Recitirende, Tragische, Komische, Gemeine, Wunderbare, Intriguenhafte, Platte so geschickt ineinanderzufügen und Maschineneffecte, Decorationen und Costumprunk so gut zu benutzen, dass seine Manier auf lange Zeit die stehende ward. — Der Graf von Ericeyra, Franz Xavier de Meneses, geboren 1673 und gestorben 1744, ein Mann, der General und zugleich Protector der Akademie war, verfertigte nach Französischem Geschmack — er un-

terhielt bis an seinen Tod einen Briefwechsel mit Boileau — in 12 Gesängen, in achtzeiligen gereimten Strophen eine Henriqueide, worin er die Geschichte Heinrichs von Burgund, des Stifters der Portugisischen Monarchie, recht verständig, mit mehren wahrscheinlichen Wunderbarkeiten, historisch treu erzählte. — Pedro Antonio Correa Garçaõ wusste sich späterhin zum Horaz zu bilden und auch einige Lustspiele in der Weise des Terenz zu verfassen. Ja, 1788, am 13ten Mai, konnte die Akademie der Wissenschaften sogar der Gräfin von Vimiero für das beste Trauerspiel, das einen Stoff aus der Portugisischen Geschichte behandelte, den Preis zuerkennen, denn ihre Osmia war ganz nach dem Französischen System, rhetorisch, ohne Phantasie, correct, freilich nicht in Alexandrinern, sondern in reimlosen Jamben geschrieben. Die Verfasserin hielt sich übrigens in liebenswürdiger Verborgenheit und es wäre Ungerechtigkeit, ihr nicht den Ruhm zuzugestehen, mit schönem patriotischem Eifer, mit feinem Tact und grosser Eleganz gedichtet zu haben. Aber merkwürdig genug ist es, dass eine Frau den Portugisen ihre letzte kalte französirende Tragödie dichtete! *)

Die Geschichte der Englischen Poesie hat mit der der Spanischen darin grosse Aehnlichkeit, dass das Drama als concrete Einheit volksthümlicher Anschauung und höherer Kunstform den Mittelpunct des Ganzen ausmacht; auch sonst liessen sich von Seiten

*) Im Allgemeinen habe ich bei diesem Abschnitt ausser der angeführten Uebersetzung der Osmia nur Bouterweck und Sismondi benutzen können.

der Balladenpoesie, wie sie hier durch den Kampf der Schotten mit den Engländern und der Normannischen Barone untereinander hervorgerufen ward, in Bezug auf die Spanische Romanzendichtung noch manche analoge Puncte auffinden. Allein im Inneren zeigt sich eine grosse Verschiedenheit. Die Spanische wie die Portugisische Poesie spiegeln die Erscheinung des Lebens; ein sonniger Glanz ist in ihnen über alle Dinge ausgegossen; der unerschütterliche Glaube an die Versöhnung der Religion verschlingt alles Zweifeln, alles Leiden; die Reflexion, wo sie zum Unglauben zu führen im Begriff ist, wird eben so in den allgemeinen Glauben untergetaucht, wie der Schmerz, der vom heiteren Genuss des Daseins ausschliesst. Zu dieser Hingebung des Gemüthes kommen die Anmuth und Schönheit des Südens; die herrlichen Gebirge, die hellen Ströme, die blühende Vegetation, die Verklärung der Natur durch den lichten Himmel schimmern im Colorit der Poesie wieder durch. In der Portugisischen Poesie ist in dieser Hinsicht die unverwüstliche Neigung zur Pastoraldichtung sehr charakteristisch, diese Neigung zu einem blumig-zarten, träumerischen Hinleben. Die Englische Poesie dagegen hat die Richtung auf das Wesen des Lebens. Jene südliche lässt das Wesen in die Erscheinung aufgehen; die Nordische will umgekehrt die Erscheinung auf das Wesen selbst zurückführen. Es soll nicht blos an sich das Allgemeine als die Seele des Einzelnen offenbar werden, sondern in dem Einzelnen soll das Allgemeine erscheinen oder, um es verständlicher auszudrücken, das Einzelne, die Erscheinung, soll nicht blos dem Alllgemeinen, dem Wesen

nach seinen besonderen Kategorieen untergeordnet, sondern innerlich auf dasselbe bezogen werden, so dass das Einzelne mit dem Allgemeinen, dies mit jenem sich zugleich bewegt. Es ist dies unstreitig ein tieferer Standpunct, denn es wird hier die in sich selbst durchsichtige Bewegung aller Elemente des Lebens verlangt. In der südlichen Dichtung scheint Alles klar zu sein; die allgemeinen Kategorieen, auf welche das Leben immer zurückkommt, die Beruhigung, die man in der Erinnerung an sie empfindet, erwecken und nähren diesen Schein. Die Englische Poesie geht auf die Auflösung solcher Bestimmungen. Sie hat an ihnen keine Grenze, wo sie mit der Reflexion umkehrte, sondern dringt grüblerisch in dieselbe ein. Daher zeigt sie in der Auffassung des Erscheinenden die grösste Treue; sie ist blos mit der Sache beschäftigt, ohne irgend eine Beziehung auf die Ehre, Liebe, den Glauben abstract hervorzuheben. Bei den Englischen Volksliedern ist in dieser Hinsicht der Refrain sehr interessant, weil er immer einen ganz concreten Zug, durchaus nicht eine Reflexion enthält. Wie nun das Land mit seinen vielen kleinen Gebirgen, Flüssen, breiten Rasenstrichen, rings von dem heiseren Rauschen der Meereswellen umtönt, das Licht der Sonne durch häufige Nebel dämpft und dadurch die mannigfachsten, vielfärbigsten Wolkengebilde hervorlockt; so hat auch die Reflexion die Anschauung des Lebens in vielfache Ansichten zersetzt. Etwas Skeptisches nistet im innersten Geist der Nation; er möchte das Räthsel des Lebens ganz entschleiern, er möchte die schöpferische Gewalt selbst in seine Hand bekommen. Je mehr nun die äussere

Erfahrung wächst, je vollkommener die Bequemlichkeiten des sinnlichen Mechanismus werden, je schärfer alle Verhältnisse des geistigen Daseins gesondert und je bestimmter sie zum Bewusstsein erhoben werden, um so tiefer scheint der Geist in ein finsteres Brüten zu versinken. Das wunderthätige Kreuz des Mittelalters, dies Centrum der Spanischen Poesie, ist ihm zum gemeinen unfruchtbaren Holz geworden; der Becher irdischen Genusses ist in allen Zonen ausgeschlürft; das Gemüth ringt nun in schweren Kämpfen mit sich selbst. Dieser furchtbare aus dem ernsten Streben nach allseitigem Selbstbewusstsein hervorgegangene Schmerz ist das Eigenthümlichste und Bedeutendste der Englischen Poesie. Er ist die Grundlage des unendlichen Scherzes, an welchem die Englische Poesie so reich ist, denn der wahrhafte Scherz ist Ernst. In Spanien entwickelte sich auch ein köstlicher Humor; aber doch blieb er mehr einseitig in besonderen Massen, wie im Gracioso des Schauspiels, als parallele Parodie des Tragischen für sich stehen, ohne sich mit dem Tragischen an und für sich zu durchdringen, was nur von Cervantes im Don Quixote versucht wurde. Im Englischen dagegen sind die Gegensätze des Edeln und Gemeinen, des Einfachen und Witzigen, des Sentimentalen und Naiven, des Tragischen und Komischen nicht blos parodirend und travestirend nebeneinandergestellt, sondern es ist hier das Höhere geworden, dass ein und dasselbe Subject alle diese Widersprüche in sich bergend erscheint, wodurch die innere Einheit des Lebens viel schlagender herausgestellt wird. Die Wahrheit des Geistes zeigt sich überall, ohne

dass, wie im Spanischen, die Töne eines in der Erscheinung als unwandelbar gesetzten Systems angeschlagen würden; darum ist die Bewegung des Englischen Drama's freier und, bei einer geringeren Anzahl von Stücken, innerlich mannigfaltiger.

Nach dieser allgemeinen Andeutung wollen wir die Perioden der Englischen Poesie näher zu bestimmen suchen. Es unterscheiden sich drei Perioden. Die erste hat einen blos elementaren Charakter; eine Menge der verschiedensten Elemente setzt sich fest. Ihr Conflict untereinander erzeugt eine Mischung, die nach und nach in der Sitte, Sprache und Poesie verschwindet. Der Gegensatz der Volks- und Kunstpoesie ist während dieser ganzen Zeit ziemlich streng, beginnt aber gegen Ende der Periode schwächer zu werden. Die zweite Periode von der Mitte des sechszehnten bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ist die Blüthe der Englischen Poesie. Die Nation erkämpft das stolzeste Selbstgefühl, London wird zu einer Weltstadt, unzählige Talente werden wach. Das Theater, vom glänzenden Hof begünstigt, wird der äussere Anhalt der Dichter; die dramatische Poesie erreicht eine beispiellose Höhe. Die Volkspoesie wird hier wie in Spanien mit der Kunstpoesie durch das Drama zur innigsten Einheit verschmolzen, aber der geschichtliche Sinn entwickelt sich noch tiefer; der Geist der Weltgeschichte selbst lässt uns hier seine erschütternde Sprache vernehmen. Bürgerkriege, nicht wie früher durch Factionen der adligen Häuser, sondern durch religiös-politische Ansichten entflammt, zerrütteten das Land; auf den einseitigen Pietismus der Independenten folgte der eben so einseitige weltli-

che Luxus der Stuarts. Die Volkspoesie schien zu erlöschen. Die Kunstpoesie wurde ganz Französisch. Aber das tiefe Gemüth der Engländer konnte in diesen engen Formen, in dieser hohlen Rhetorik nicht ausharren. Die alte Neigung, den Grund der Erscheinung zu enthüllen, trieb aus dem Abstracten des Verstandes zum Gefühl. Eine eigenthümliche Sentimentalität regte sich; man durchspähete das Leben in seinen kleinsten Aeusserungen; man suchte es wieder im Wechsel der eigenen Stimmungen, man flüchtete in die Familienstuben, um wahrhafte Menschen zu sehen, man ging auf Reisen, um sich von den mannigfachsten Empfindungen durchzittern zu lassen. So entstanden der moderne Englische Roman und sein Humor, der das Gewöhnliche, Alltägliche, Individuelle in seinem Zusammenhang mit dem Unendlichen manifestirt. Das war die Mitte dieser Periode; ihr Ausgang scheint die Extreme einer ruhigen Anschauung der Vergangenheit und eines eben so ruhigen Genusses der Gegenwart zu sein; aber es schwebt über beiden die Schärfe des an einem Haar aufgehängten Schwertes. Der Boden der alten Burgen wie der jungen Paläste schwankt in noch unmerklichen, doch weissagenden Erdbeben und die Poesie wird zur Klagefrau, welche unter den Trümmern königlichster Grösse bald eine zermalmende Wehklage anstimmt, bald mit ironischem Wahnsinn die Nichtigkeit des Endlichen humoristisch belacht und in der Gewissheit, das alles Irdische vergeht, wie herrlich es sei, den einzigen halben Trost findet.

Die erste Periode der Englischen Poesie reicht von den ältesten Zeiten bis in den Anfang des sechs-

zehnten Jahrhunderts. Wir haben sie oben mit dem Namen der elementaren bezeichnet, weil in ihr höchst verschiedene Ansätze nach einander erscheinen, aus deren Conglomeration erst die Englische Sprache und Poesie hervorgehen. Es sind hier 1) die alten Celtischen Bewohner Britanniens zu berücksichtigen und zwar die Walen, die Iren und Galen sowohl in Irland als im nördlichen Schottland und in den umhergelegenen Inseln; 2) die Angelsachsen, welche zu dem Celtischen Element ein Germanisches brachten, wobei jedoch das enge Anschliessen der Sachsen an die Kirche nicht ausser Acht gelassen werden darf, so dass die Dänen bei ihren Einfällen in das Land und bei ihrer Herrschaft in demselben von Seiten der Poesie wohl eben so viel Germanisch-Eigenthümliches hereinbrachten, als die stammverwandten Angeln und Sachsen; 3) die Normannen. Diese waren den Angelsachsen, wie den Dänen ursprünglich verwandt. Als sie aber im eilften Jahrhundert nach England übergingen, waren sie schon durch die Französische Bildung umgewandelt; sie brachten also mit einem vererbten unmittelbar Germanischen Zuge auch die angeeignete Französiche Sitte, Sprache und Poesie mit. So verbreiteten sich diese in England, fanden aber an den älteren Elementen einen Widerhalt, der erst allmälig aufgelöst werden konnte; der Adel freilich ward bald französisirt, aber nicht so das Volk. Es entstand hierdurch im vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert sowohl bei den Engländern als bei den Südschotten eine Poesie, welche einerseits als Kunstpoesie, die sich wie fast überall dem Hofleben anschloss, mühsam die allegorischen Abstractionen zu

überwinden rang, anderseits als Volkspoesie der frische Abdruck eines kräftigen Lebens war.

Von der alten Bretonischen Poesie haben sich die meisten Kunden in Wales erhalten, deren Quellenschriften wir wegen ihres Zusammenhanges mit dem Arturischen Sagenkreise der Normannischen Poesie bereits Th. II. S. 74 und 75 in der Note angeben mussten. Der Stamm der Walen hat eine Menge lyrischer Dichtungen, die einen durchaus mysteriösen Charakter zeigen und eine höchst eigenthümliche Naturanschauung verrathen. Ausserdem bewahrte er eine Menge sprichwörtlicher Lehren, von welchen die des weisen Catoc aus dem sechsten Jahrhundert die berühmtesten sind. Unter den Chroniken war der Brut die merkwürdigste, die Erzählung von der Ankunft und den Kämpfen des Trojaners Brutus in Britannien, weil in ihr die frühesten Keime zum Arturischen Sagenkreise sich festsetzten. Ganz eigenthümlich war im Bretonischen Stamm die zunftmässige Verfassung der Dichter. Als Gründer des druidischen Bardenordens wird Merlin am Ende des fünften Jahrhunderts genannt. Sein eigentlicher Name war Merddin bardd Emrys Wledig, weil er Druide und Barde des Königs Emrys Wledig war, der 481 — 500 siegreich die Sachsen bekämpfte und das sinkende Britenreich aufrecht hielt. Merddin's Gründung wurde aber durch zwei seiner Nachfolger, Merddin Wyllt, auch Sylvester und Caledonischer Merlin genannt und vorzüglich durch den Barden Taliesin befestigt, so dass alle folgenden Sänger bis zum Sturz des Walischen Staates auf jene drei als Hauptbarden

des Landes zurückwiesen, die in Betreff der Britischen Sage durch das ganze Mittelalter das grösste Ansehen hatten. Unter einem Barden hat man nicht blos einen Dichter zu verstehen, sondern zugleich einen Lehrer, der, weil die einzige Darstellungsart der Wissenschaft in der Dichtung bestand, nothwendig auch diese Kunst üben musste. Der Orden nannte sich vom Waschbecken der Göttin Ceridwen; der Meister vom Stuhl hiess Bardd Cadair oder Cadeiriawg; die Mitglieder waren Druiden oder eigentliche Priester, Barden oder eigentliche Sänger, oder beides zugleich. Die Druiden hatten vier Grade, je nachdem einer Dichtkunst und Musik 3, 6, 9 oder 12 Jahr erlernt hatte. Die Barden hatten ebenfalls eine verschiedene Eintheilung nach der Art ihrer Beschäftigung, ihrer Ausbildung und ihres Standesunterschiedes; der Prududd war der Barde fürstlicher oder höherer Stände; der Teluwr Sänger der Mittelstände; der Clerwr ein fahrender Sänger, Bauerndichter, Spott- und Bänkelsänger. Bei diesem Orden war die alte druidische Ueberlieferung der Kern seines Bestandes; das Christenthum war bei ihm, wie alle Bardenlieder unwidersprechlich beweisen, nur äusserlich und die Fürsten, weil sie selbst in die Geheimnisse eingeweiht waren, schützten die Barden, so dass sie noch Jahrhunderte hindurch ein sehr ehrenvolles Ansehen behaupteten. Der Hausbarde war ordentlicher Tischgenosse des Königs und sass wie bei allen Versammlungen dem Haushofmeister zur Rechten. Selbst der König Hywel Dda, der sich dem Christenthum sehr anschmiegte, liess den Orden bestehen und schaffte das Hofbardenamt nicht ab. Unter seinen 24 Hofdie-

nern war der Hausbarde der achte und an den drei Hauptfesten des Jahrs musste der Haushofmeister dem Barden die Harfe, Telyn, in die Hände geben. Er bekam vom Könige ein freies Grundstück, ein Pferd und eine wollene Kleidung, von der Königin eine leinene; bei der Anstellung gab ihm der König die Harfe, die Königin einen goldenen Ring; er musste mit in den Krieg ziehen und ein Schlachtlied singen, wofür das beste Stück Vieh des Raubes sein Theil ward. Die Barden hatten besimmte Einkünfte zu erheben und Hywel gab ihnen noch folgendes Gesetz: wenn der Barde den König um etwas bittet, braucht er nur ein Lied zu singen, will er vom Adligen etwas, zwei, vom Bauern, dann muss er bis in die Nacht oder zum Ueberdruss singen. Die Gradunterschiede der Fertigkeit und ständischen Stellung wurden streng beobachtet; wenn z. B. der Hof Gesang wollte, so spielte zuerst der Pencerdd, d. h. einer, der 12 Jahr die Dichtkunst und Musik erlernt hatte, zwei Lieder, eines zu Gottes Lob, das andere für den König, in dessen Haus er war oder in seiner Abwesenheit für einen anderen Fürsten: dann erst sang der Hausbarde das dritte Lied von beliebigem Inhalt. — Alle Gesetze und Gewohnheiten, das Sängerwesen betreffend, liess zuletzt der König von Nordwales Grufydd ab Cynan 1130 sammeln, prüfen und in ein neues vollständiges Bardengesetz abfassen, welches noch erhalten ist. Als 1284 der Walisische Staat durch Eduard I aufgelöst wurde, rettete sich zwar ein Rest der alten Tradition im Stuhl von Glamorgan, aber die Härte, mit welcher die Engländer die Barden verfolgten, damit sie nicht den Patriotis-

mus erhielten und entzündeten, zerstörte doch die Volksthümlichkeit der Walisischen Poesie gänzlich.

In Irland fand sich eine ganz ähnliche Einrichtung der zünftigen Dichter. Die Barden wurden von den Druiden unterrichtet; die ganze Lehrzeit dauerte 12 Jahr und der Schüler, wenn er tüchtig war, ging zuweilen in den Druidenorden über. Die Barden wurden nach ihrer Geburt zu ihren Ständen und Geschlechtern kastenmässig eingetheilt, nach ihrer Wissenschaft in 3 Classen, in Geschichtskundige, Gesetzkundige und in Filidhe, die sowohl für den religiösen als für den Schlachtgesang, Rosga-catha, angestellt waren; als Herolde im Kriege thaten sie grosse Dienste, hatten im Rath der Fürsten wichtigen Einfluss und wurden immer von den Harfnern, Orfidigh, begleitet. Die Volkssage enthält Nachricht von verschiedenen Veränderungen, welche diese Einrichtung allmälig erfuhr, z. B. nach einer Empörung des Volkes gegen den so sehr bevorrechteten Bardenstand, die ihn sogar auf einige Zeit zu einer Flucht nach Schottland nöthigte. Sehr glänzend scheint der Bardenorden in der Mitte des dritten Jahrhunderts unter dem Könige Cormac O' Conn gewesen zu sein, der aber, der Volkssage nach, durch seinen Feldherrn Fin, der gewöhnlich Fingal heisst, noch bedeutender wurde. Er vertheidigte die Irische Ansiedlung in Schottland gegen die Römer und fiel im Gefecht be Rathbrea am Ufer des Bayne bei Duleck, welche Stätte zu seinem Andenken Cill-Finn, Fingal's Grabhügel, hiess. Sein Geschlecht war eine Bardenfamilie, berühmt im Andenken des Volkes, welches noch im

sechszehnten Jahrhundert glaubte, dass die Seelen der Todten in Gemeinschaft lebten mit den Riesen Fin-mac-Huyle, Osker-mac-Oisin, Oisin-mac-Oisin, und dass man Erscheinungen von ihnen habe. Von den Söhnen Fin's ist Oisin unter dem Namen Ossian der berühmteste geworden; doch war nicht er, sondern sein Bruder Fergus oder Feargus Fihbheoil der Hofdichter seines Vaters. — Als das Christenthum zu den Iren kam, bewirkte der Sage nach der heilige Patricius eine Hauptveränderung im Bardenwesen, indem er eine Kritik seiner Ueberlieferungen vornahm, deren Resultate in das grosse Buch der Alterthümer, Seanachas-More, eingetragen wurden. Doch wurden die Barden durch ihre Anmassungen unter dem König Hugh um 580 eine Landplage; er wollte sie verjagen, aber der Schottenbekehrer Coluimcille (Columba) entwarf eine neue Zunftordnung für sie, wodurch sie erhalten wurden. — Durch die Anfälle der Normänner wurde das Bardenwesen nicht verändert, da sie nie das ganze Land beherrschten; aber die Zeit verwandelte Manches. Nach Bekehrung der Normänner stellte man zu Anfang des eilften Jahrhunderts den Orden und die Schulen der Filidhe wieder her, aber ohne bestimmte Gesetze und mit sparsamen Zuschüssen. Jeder Häuptling und Edelmann hielten sich fortwährend ihren Hausbarden, dessen Einfluss auf die Stimmung des Volkes noch unter Heinrich VIII sehr gross war. Heinrich erliess daher gegen diese seiner Tyrannei gefährlichen Menschen das Verbot, dass kein Irischer Minstrel, Reimer, Schannagh und Barde zu Botschaften in den Englischen Bezirken gebraucht werden sollte, um von irgend Jemand etwas zu verlangen,

bei Strafe der Vermögenseinziehung und Gefangenschaft. Elisabeth befolgte dieselben Grundsätze, weil damals die Irischen Barden die stärksten Parteigänger und Unterstützer aller Unruhstifter waren, besonders in den Grafschaften Cork, Limerik und Kerry; als Abtheilungen des Bardenordens unterschied man damals die Cleasamhnaigh oder Possenreisser, Jesters, Mimiker, und die Dreisbheartaigh oder Erzähler, die zur Dienerschaft des Adels gehörten. Mit dem Lehenswesen wurde auch der Bardenorden zerstört; die Feodherrschaft in Irland wurde nach und nach von Elisabeth, Cromwell und zuletzt Wilhelm III vernichtet, die Adelshoheit unterdrückt, die kleinen Staaten zertheilt und die Barden herrn- und brodlos, die nun als wandernde Musikanten von Haus zu Haus zogen und mit Gesang und Spiel bettelten. Der letzte Barde war Turlough O' Carolan, der 1738 starb und mit dem Dresbheartach Cormac Common ging um 1790 alle lebendige Spur des Ordens unter. *)

Bei der Gleichheit des Stammes war das Schottische Bardenwesen mit dem Irischen ziemlich dasselbe. Die Stiftung des Culdeerordens auf der Insel Jona bei Mull durch den Bekehrer Columba erhielt viele Elemente der Druidenweisheit geraume Zeit hindurch, indem Christliches mit Heidnischem verschmolz. Der Name Cuildeach, Liebhaber der Einsamkeit, stimmt mit der priesterlichen Zurückhaltung der Druiden wohl überein. Der Schottische Barde war wie in Irland erblicher Diener des Edelmanns; zur or-

*) S. F. Mone Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa. 2. Th. Leipzig 1823. 8. S. 461—477.

dentlichen und feierlichen Begleitung desselben gehörten 9 Diener, wovon der Barde den zweiten, der Pfeifer den achten und der Träger des Dudelsacks den letzten Rang einnahm. Mit der Auflösung der Erbgerichtsbarkeit 1748 hörte auch hier der Orden auf. — Aber nun, als der Patriotismus sich rückwärts wendete, in der Vergangenheit einen Trost dafür zu suchen, dass Schottland Englische Provinz geworden war und alle Selbstständigkeit verloren hatte, sammelten der Schullehrer in Dunkeld, Hieronymus Stona, 1756 ff. und J. Macpherson 1762 ff. die Schottischen Volksgesänge, nämlich der nördlichen Schotten oder Galen, nicht der Südschotten, von deren Balladen weiterhin die Rede sein wird. Gegen die Macpherson'sche Sammlung erhoben sich viele Zweifel, allein genauere Nachforschungen belehrten von dem wirklichen Dasein dieser Gesänge, welche 1807 vollständig in dem Galischen Dialekt erschienen, wo sich nun zeigte, dass Macpherson in seiner Englischen Bearbeitung allerdings äusserst willkürlich und nachlässig verfahren war. In diesen epischen Liedern, welche aber durchweg von einem lyrischen Grundton, von der Wehmuth des Sängers, durchklungen sind, mögen sich frühere Ueberlieferungen von Ossian und seinem Vater Fingal, die wir schon erwähnten, mannigfach mit späteren Sagen aus dem Zeitalter der Kämpfe mit den Normännern verschmolzen haben. Die vielen Widersprüche in diesen dem Ossian zugeschriebenen Gedichten erklären sich eben aus der wandelnden Fortgestaltung mündlicher Ueberlieferung. Nach der Irischen Sage müsste man den Kampf Fingal's als einen Kampf mit den

Römern betrachten; es ist aber sehr wahrscheinlich, dass die Volkssage auch den Kampf mit den Normannen im neunten Jahrhundert, als Harald Harfager sich in Norwegen zur Alleinherrschaft erhob, auf diesen Nationalhelden zurückführte. Denn als Haupthandlung hebt sich immer hervor, wie Fingal Eirinn oder Irland gegen den mächtigen König Suaran von Lochlin vertheidigt und errettet habe; Lochlin aber wird als ein waldiges, schneebedecktes Felsenland geschildert, welches selbst gegen das nordwestliche Schottland rauher und nördlicher erscheint, wobei noch der entscheidende Umstand eintritt, dass die Shettländischen und Orkadischen Inseln in den Ossianischen Gedichten den König von Lochlin als ihr Oberhaupt anerkennen, weil Harald jene Eilande erobern musste, um die vor ihm geflüchteten Normannen zu gewältigen. Wenn man diese Umstände erwägt und, durch sie bedingt, die Zeit der letzten Fixirung dieser Lieder in das neunte und zehnte Jahrhundert setzt, so wird auch dadurch das gänzliche Stillschweigen derselben über den ganzen Süden, über den Druidenorden und über das Christenthum erklärlich; denn alle diese Beziehungen waren auf jenen Inseln und auf dem nördlichen Küstenrande Schottlands sehr schwach geworden: der einzige recht lebendige Mittelpunct war das Verhältniss zu den streifenden Normannen. Hieraus begreift sich auch der Mangel einer eigentlichen Mythologie; ein Mangel, der wohl nicht wenig dazu beigetragen hat, diese Gedichte dem aufgeklärten Europa in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts so angenehm zu machen, weil das Zeitalter, von rohem Aberglauben befreit, aber zum wahrhaft

geistigen Glauben noch nicht durchgedrungen, in einer ähnlichen unbestimmten Mitte schwebte. Ossian ist, wie der traurige Nachhall eines erlöschenden Volkes, so auch nur der letzte schwindende Schatten eines untergegangenen Glaubens alter Götterlehre. Ausser den im Nebel und auf Wolken erscheinenden Geistern der verstorbenen Helden kennt Ossian keine Gottheit und nennt keine mit Namen als den Loduinn, welcher aber nicht in Schottland und Irland (Alba und Eirinn), sondern in der Fremde, in Lochlin, verehrt ward und welchen alle Erklärer einmüthig auf den in Scandinavien noch bis in so späte Zeit verehrten und vergötterten Odin deuten.

Wenn die stets wiederkehrende wehmüthige Erinnerung an die abgeschiedenen Vorfahren, die in einer besseren Vorzeit lebten, wenn die Klage um den zu früh verstorbenen Oscar durch die häufigen Wiederholungen auch einförmig und ermüdend werden; so bildet unläugbar die Verflechtung der Person des Sängers selbst in die Geschichte einen sehr glücklichen Mittelpunct für das Ganze, dessen subjective Färbung das Interesse vieler Hörer und Leser gewiss bedeutend erhöhet hat. Aber eben weil dieser Umstand so vortheilhaft und günstig ist, so mag wohl mancher nachfolgende Barde die einmal gegebene Form benutzt und in Ossian's Person weiter gedichtet und gesungen haben. Ursprünglich waren es lauter einzelne Lieder und Romanzen, die später künstlich und oft verworren miteinander verknüpft wurden, historisch aber durch die Beziehung auf die Geschichte, die Thaten und Abenteuer der Familie Fingal ein Ganzes ausmachen. Es lassen sich von diesem Stand-

punct aus drei Classen unterscheiden. Die erste bilden diejenigen Lieder, welche die historische Haupthandlung, Irlands Befreiung von dem Angriff der Normannen durch Fingal, darstellen; sie sind als der Kern und Stamm des Ganzen zu betrachten. — In die zweite Classe gehören die älteren jener Haupthandlung vorangehenden Abenteuer und Fahrten nach Lochlin und dann die Erzählung, wie Fingal die Ermordung des jungen Königs von Eirinn gerächt habe, welches den Inhalt des Gedichtes Temora ausmacht. In der epischen Poesie wird es uns nicht wundern, wenn an einen festen Mittelpunct der Sage auch solche Sagen sich anschliessen, welche, später entstanden, dennoch das Leben älterer Geschlechter entfalten; das Schema, so zu sagen, ist einmal gegeben und analogisch wirkt nun die Diehtung in's Unermessliche fort, oft noch lange, nachdem der ursprüngliche Geist verflogen, die erste Kraft schon erloschen ist. — In die letzte Classe der Ossianischen Gedichte gehören alle die übrigen kleinen Abenteuer, besonders die als Episoden so häufig eingeflochtenen tragischen Liebes- und Mordgeschichten. Diese letzteren haben schon eine ziemlich starke Aehnlichkeit mit den späteren Schottischen Balladen, die meistens auch eine blutige Katastrophe lieben; nur herrscht in diesen eine treuherzigere Ausmalung; auch zeigen sich einzeln, obwohl der düstere Nationalgeschmack derselbe ist, mildere Züge und Strahlen aus den Zeiten der christlichen Rittersitten. *)

*) S. Fr. Schlegel in dem Aufsatz: Ueber nordische Dichtkunst; Sämmtliche Werke X. S. 78 — 88. Die geistreichste Untersuchung über Ossian's Aechtheit siehe in Villemain Cours de literat. française 2. part. 1828, VI Leçon.

Das zweite Element der Englischen Poesie ward durch die Angelsachsen gebildet, die von Deutschland auf die Insel hinüberkamen, sich festsetzten und die Heptarchie begründeten. Sie brachten keine Heldensage mit, sondern nur vereinzelte Stamm- und Geschlechtssagen. Bald entäusserten sie sich ihres Heidenthums und wurden eifrige Christen. Der epische Geist des Volkes warf sich daher auf die Bearbeitung der Bibelgeschichte und erzeugte nichts Volksthümliches, als historische Lieder, wie das Siegslied auf die Niederlage der Dänen bei Brunnaburg 937 durch den König Athelstan und das Lied von den Heldenthaten des Beorhtnoth, der den Dänen sehr tapfern Widerstand that, bis er 990 mit weniger Mannschaft nach äusserster Gegenwehr erlag; von einem Lied auf die Schlacht bei Finnisburg haben wir nur noch ein Fragment. Aus solchen Liedern ging natürlich die Reimchronik hervor, wie die von Abingdon. Zauberlieder hatten die Angelsachsen ganz eigenthümliche und bedienten sich dazu, wie der Scandinavische Norden, der Runen.

Die alte Bretonische Poesie war durchaus volksmässig, die Angelsächsische war es zwar in ihrem Beginn, nahm aber bald eine gelehrte Richtung und ward ganz trocken. Die Französische Sprache und Poesie fanden schon seit dem Anfang des eilften Jahrhunderts noch vor der Normannischen Eroberung allmäligen Eingang; die Eroberung entschied ihr Uebergewicht und der ganze Kreis von Dichtungen mit allen seinen Formen, den wir in der Nordfranzösischen Poesie, Th. II. S. 43—98, kennen gelernt ha-

ben, ward nun in England einheimisch. Die Dichter lebten auch oft zugleich in Frankreich und England und der einzige Unterschied, der sich zeigt, ist der der Sprache, welche sich jetzt durch Mischung des Angelsächsischen mit dem Französischen nach und nach zur Englischen ausbildete; von Seiten des Stoffs aber ist die vollkommenste Gleichheit da. Diese Poesie war Kunstpoesie und sie bewirkte da, wo die Dichter selbstständige Erfindungen versuchten, ein einseitiges Hervortreten des Verstandes, der in dem Ausspinnen künstlicher Allegorieen sich gefiel. Von den Dichtern, welche während des vierzehnten Jahrhunderts in dieser Manier sich auszeichneten, sind besonders Longland, Gower und Chaucer zu nennen. Robert Longland war Weltpriester und Lehrer zu Oxford und schrieb unter dem Namen Pierce Plowman Visions in langen reimlosen Versen, die einen daktylischen Rhythmus haben und durch Alliteration den Angelsächsischen Typus darzustellen streben. Diese allegorischen Visionen waren Satiren und wurden durch die Tüchtigkeit ihrer Reflexion wie durch die Kraft und Laune ihres Tones äusserst beliebt. John Gower, ein Weltmann am Hofe Richards II, der bis gegen 1402 lebte, hinterliess ein Englisches Gedicht, Confessio amantis, welches den dritten Theil eines Werkes ausmacht, das eine Schilderung des menschlichen Herzens sein sollte. Den ersten Theil, Speculum meditantis, schrieb er Französisch nach dem Muster des Romans von der Rose; den zweiten Theil, Vox clamantis, Lateinisch in elegischen Versen nach dem Muster der Ovidischen Elegieen; der dritte Theil, das Bekenntniss eines Liebenden, enthält ein langes

Gespräch zwischen einem Verliebten und einem Priester der Venus. Der Liebende beichtet dem Priester, der die Rolle eines Beichtvaters hat, seine Herzensangelegenheiten. Der Kampf der Vernunft mit der Leidenschaft wird systematisch nach den Grundsätzen mönchischer Moral erläutert und durch Erzählungen empirisch bewährt, welche das gediegenste Element des Ganzen sind. Die Sprache hat bei aller Unvollkommenheit etwas Entschiedenes dem neueren Englischen sich sehr Annäherndes. Geoffrey Chaucer errang sich durch die Vereinigung der Französischen Form mit der Englischen Sprache den Ruhm, als der erste Englische Dichter angesehen zu werden. Er ward zu London 1328 geboren, studirte zu Cambridge und Oxford, ging dann auf Reisen nach Frankreich und den Niederlanden, und erhielt am Hof Eduards III das Amt eines Pagen. Er zeichnete sich früh als Dichter, Gelehrter und Weltmann aus und verheirathete sich 1360 mit einer vornehmen Niederländerin aus dem Gefolge der Königin Philippa, die eine Lieblingin der Herzogin von Lancaster war. Jetzt ward er Kämmerer des Königs, erhielt bald darauf die Würde eines Schildträgers und wurde zu auswärtigen Geschäften, z. B. zu Unterhandlungen mit der Republik Genua, gebraucht. In diesem Geschäft war er sehr glücklich und ward dafür mit der sehr einträglichen Stelle eines Controleurs der Wollaccise belohnt. Als nach dem Tode des Königs Eduard sein Gönner, der Herzog von Lancaster, die Vormundschaft für den minderjährigen Thronfolger, Richard II, übernahm, schien sein Glück noch mehr zu blühen; aber bei dem sinkenden Ansehen dieses Mannes, ei-

nes Beschützers Wiklifs, sah sich Chaucer gezwungen zu fliehen und begab sich nach Frankreich und von da nach Seeland, kehrte jedoch bald heimlich nach London zurück, ward ergriffen, in's Gefängniss geworfen und erlangte nur durch Geständnisse, wahrscheinlich in Hinsicht der Wiklifiten, Begnadigung und Freiheit. Aus Missmuth über diesen Schritt, der ihn auch bei seinem Gönner, dem Herzog, in ein ungünstiges Licht setzte, zog er sich auf den Landsitz Woodstock zurück, suchte sich durch dichterische und wissenschaftliche Beschäftigungen zu zerstreuen und gewann seine Einsamkeit so lieb, dass er auch bei dem erneuerten Einfluss des Herzogs und bei dessen Wunsch, den Dichter wieder bei sich zu sehen, seinen ländlichen Musensitz nicht verliess. Indess das Glück suchte ihn nun auf. Der Herzog von Lancaster vermählte sich nach dem Tode seiner Gemahlin mit der Schwester von Chaucer's Frau, seiner vieljährigen Günstlingin. Der König Richard überhäufte ihn mit Beweisen seiner Gunst und auch dessen Nachfolger, Heinrich IV, wollte ihm wohl. Der Tod des Herzogs betrübte ihn sehr. Er selbst starb 1400 im Besitz eines ausgebreiteten poetischen Ruhms. — Seine Reisen hatten auf seine Kunst wichtigen Einfluss. In Italien lernte er die berühmtesten Dichterwerke jener Zeit kennen und er gedenkt der Italienischen Dichter, z. B. Dante's, hin und wieder in seinen Gedichten. Indessen blieb der Geist der Dante'schen wie der Petrarchischen Poesie ihm gänzlich fremd; etwas näher stand ihm Boccaccio; doch entschieden neigte er sich zu dem Französischem Geschmack. Eins seiner grössten Werke, der Roman von der Ro-

se, ist nur eine Bearbeitung des Französischen Romans (Th. II. S. 103). Auch seinem zweiten bedeutendsten Werke, den Canterbury'schen Erzählungen, liegen Französische Fabliaux zu Grunde. Sein Verdienst als Erzähler besteht also nicht in Erfindung, auch nicht in tiefem Gefühl, sondern in Witz, Satire, Scherz, Laune, Natürlichkeit, so dass selbst die Breite und Geschwätzigkeit der Darstellung nur selten langweilen. Das Komische gelingt ihm im Ganzen besser als das Ernste. Sein Französischer Geschmack zeigt sich auch in der Form seiner Gedichte, denn obgleich er auch künstliche Strophen hat, so liebt er doch zumeist die gepaarten jambischen Reimverse. Desgleichen mischte er viele Französische Wörter in die Englische Sprache ein und überhaupt kann man ihn weder einen grossen Dichter nennen — dazu gebrach es ihm an Genie, wenn er auch glänzende Talente hatte, — noch einen ausgezeichneten Nationaldichter — denn dazu neigte er sich zu sehr zum Französischen Typus der Kunst. — Ausser den schon genannten Werken Chaucer's sind noch 13 grössere Gedichte, worunter auch eine Bearbeitung von Boccaccio's Troilus und Cressida, von ihm übrig, die zum Theil einen allegorischen Inhalt haben, zum Theil auch auf seine Lebensverhältnisse sich beziehen, und einige kleinere. Aber die Canterbury'schen Erzählungen sind unstreitig sein gelungenstes Werk. Den Gedanken dazu, eine Menge verschiedenartiger Personen in einem Wirthshaus auf der Wallfahrt nach Canterbury zusammenzubringen, die sich auf der Weiterreise mit Erzählungen unterhalten, entnahm er vielleicht aus dem Decamerone des Boccaccio, aber

die Charakteristik dieser Gesellschaft und die darin eingeflochtene Schilderung seiner Zeit ist ihm ganz eigenthümlich und voll von den treffendsten satirischen Zügen. Die Gesellschaft, deren Mitglieder der heitere Prolog uns kennen lehrt, besteht aus einem Ritter, einem Junker, einem reichen Landmann, einer Priorin mit einer Nonne und anderen geistlichen Frauen, einem Mönch, einem Laienbruder, einem Kaufmann, einem gelehrten Juristen, einem praktischen Juristen, einem freien Gutsbesitzer, einem Ablasshändler, einem Doctor der Medicin, einem Koch, einem Schiffer, einem Müller, und noch mehren andern Handwerkern und andern Pilgern und Pilgerinnen, geistlichen und weltlichen Standes. Die meisten Erzählungen sind in Versen, einige auch in Prosa; das Ganze ist nicht vollendet. Die erste und längste unter den Erzähluugen ist die des Ritters, the Knight's tale, eine freie Umarbeitung von Boccaccio's Teseide; unter den ernsten Erzählungen ist die Geschichte der Griselde, die ganz mit Boccaccio's Bearbeitung des Stoffes übereinkommt, eine der vorzüglichsten; mehre, wie die Erzählung des Rechtsgelehrten und der Frau aus Bath, sind Umarbeitungen kleiner Französischer Romane, die auch schon von andern Englischen Dichtern behandelt waren. Viele der Erzählungen, die ihren Französischen Ursprung verrathen und wo er sich auch zum Theil nachweisen lässt, gehen in das Burleske und selbst Schmuzige über. In den prosaisch dargestellten Erzählungen wollte Chaucer gern durch Gelehrsamkeit und Moral glänzen; die Erzählung des Pfarrers enthält eine schulgerechte ascetische Abhandlung über die Tugenden und Laster nebst einer lan-

gen Reihe von Mitteln gegen die Laster und Belebungsmitteln für die Tugenden. *)

Neben Chaucer standen eine Menge Dichter auf ziemlich gleicher Stufe miteinander, aber keiner von ihnen erreichte ihn; die meisten strebten nur ihm sich zu nähern. Die siebenzeilige Stanze, welche Chaucer erfunden hatte, wurde fast allgemein von ihnen angewandt und im Styl suchten sie seine Natürlichkeit des Tones, seine Leichtigkeit der Erzählung und seine Mischung des Französischen und Englischen sich zu eigen zu machen. Thomas Occleve, gestorben 1454, für Chaucer sehr begeistert, der gleichzeitige John Lydgate, der Chronist John Harding, der heitere Ministrel Skogan bis auf den witzigen Satiriker John Skelton, der in dem ersten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts das Verderbniss des Klerus angriff, gehören in diese Reihe. Lydgate hat von ihnen den meisten Ruhm erlangt. Er war ein sehr gelehrter Benedictinermönch zu Bury in Suffolk, besass eine grosse Gewandtheit, sich in jede Gattung zu fügen und hinterliess daher zahlreiche und vielartige Gedichte. Seine Manier war wortreich und weitschweifig; Beschreibungen, besonders solche, die eine blumenreiche Sprache erlauben, glückten ihm am besten. Seine vornehmsten Gedichte sind: The Fall of Princes, The Siege of Thebes und The Destruction of Troy. Das erste ist eine poetische Uebersetzung

*) Bei Chaucer habe ich benutzt: Eschenburg in den Charakteren der vornehmsten Dichter II. 1. S. 113—139. — Bouterweck's Geschichte der Poesie und Beredsamkeit Bd. VII. Göttingen 1809. S. 60—77. — Gottfried Chaucer's Canterbury'sche Erzählungen, übersetzt von Karl Ludwig Kannegiesser. Zwickau 1827. 2 Bdchen.

von Boccaccio's bekanntem Buch: von den Schicksalen berühmter Männer und Frauen. Das zweite, worin Thebens antike Geschichte in romantischer Form erscheint, ist mehr in Chaucer's Manier und von ihm selbst als eine Fortsetzung der Canterbury-Tales eingeleitet; der moralische Zweck des Gedichtes ist, die Verderblichkeit des Krieges zu zeigen. Das dritte Gedicht, The Troy Boke or the Destr. of Tr., ist eine Uebersetzung der romantischen Geschichte des Trojanischen Krieges von Guido von Colonna, die auch schon in das Französische durch Raoul le Fevre übergegangen war und von welcher Alles das gilt, was wir Th. II. S. 103 über die Bearbeitung solcher Stoffe im Allgemeinen bemerkt haben. — Eben dasselbe gilt von Hugh Campedens romantischer Erzählung Sidrac, von Thomas Chesters Lanval u. s. w. *)

Durch die engere politische Verbindung, in welche Schottland seit dem eilften Jahrhundert zu England trat, entwickelte sich auch hier die Kunstpoesie ganz in der Französischen Form. Indem aber der Normännische Adel doch nicht einen so unmittelbaren Einfluss wie in England gewann, indem ferner die Nationalität der Schotten sich in strengerer Einheit zusammengehalten hatte, ohne durch so viele fremde Elemente in ihrer Entfaltung unterbrochen zu werden, so bewahrte die Poesie, auch in ihrer höfischen und kunstmässigen Form, doch einen frischeren volksmässigeren Geist als die Englische. Einer der ältesten namhaften Schottischen Kunstdichter,

*) S. Eschenburg's Geschichte der Englischen Poesie nach Warton in den Charakteren der vornehmsten Dichter Bd. III. Abth. 2. S. 275 ff.

der aber noch zur Hälfte mit dem Volke verwachsen war, ist Thomas Lermont, geboren 1283, gestorben 1307, der, ausser durch eine Bearbeitung der Tristansage (Th. II. S. 81), durch prophetische Gesichte und Klagen sich berühmt machte. Der nächste nach ihm ist John Barbour in Aberdeen, geb. 1316, gestorben 1396. Er dichtete ein Epos, Robert Bruce, worin er die kühne Befreiung Schottlands von der Englischen Obmacht durch den tapfern König Robert Bruce im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts in der Form des Französisch-romantischen Epos besang. Barbour hatte acht Jahr auf der Universität Oxford studirt, war dort mit dem damaligen Englischen Geschmack ganz vertraut geworden und nahm daher Wörter und Wendungen aus dem Englischen in das Schottische auf. Obschon er in seinem Werk mehr ein historisch-poetisches als ein Gedicht im höheren Sinne des Wortes hervorbrachte, so hat er doch das Nationalgefühl der Schotten durch dasselbe auf das Tiefste angeregt und bis auf den heutigen Tag einen poetischen Anhalt dafür gegeben. Durch Kraft und Schwung der Sprache und der Darstellung, durch lebendiges und unaffectirtes Colorit in den Beschreibungen der Begebenheiten, durch Feuer des Gefühls und Würde des Ausdrucks erhob sich Barbour als Dichter über alle seine Zeitgenossen. — Eine Nachahmung des Barbour'schen Gedichtes wurde von dem Minstrel Harry, gewöhnlich der blinde Heinrich genannt, unternommen. Er besang die Thaten des Schottischen Ritters William Wallace, der mit ihm selbst noch dem vierzehnten Jahrhundert angehörte. — Der Schottische König Jacob I, geboren 1393 und ermordet

1437, glänzte als Dichter im rein nationalen Styl. Er hinterliess auch grössere poetische Werke, z. B. The Kings Quair, aber seine Balladen und Lieder waren es hauptsächlich, die ihm Ruhm gewannen. — Im Uebergange vom funfzehnten Jahrhundert in das sechszehnte zeichnete sich William Dunbar aus, ein Mönch, der, geboren 1465, gestorben 1530, predigend in England, Schottland, Irland, selbst in dem nördlichen Frankreich umherzog, später seine geistlichen Geschäfte liegen liess und sich ganz dem Hof anschloss. Dunbar war so gross im Ernsten als im Komischen; ein tiefes Naturgefühl durchdrang alle seine Dichtungen und diese Wahrheit der Empfindung liess ihn die Abstraction der allegorischen Poesie überwinden, der auch er in seinen beiden berühmtesten Gedichten, The Thistle and the Rose und The goldin Terge, huldigte. Das erste wurde durch die Vermählung des Königs von Schottland, Jacobs IV, mit einer Englischen Prinzessin veranlasst. Der Mai erweckt den Dichter aus seinem Schlummer, fordert ihn auf, die Freuden des Frühlings zu besingen und führt ihn in einen zauberischen Garten. Die Sonne geht auf; unter dem Gesang der Vögel erscheint majestätisch die Natur, welche gebietet, dass alle Thiere, Vögel und Blumen herbeikommen sollen. An die Thiere wird das Reh, an die Vögel die Schwalbe, an die Blumen das unansehnliche Tausendblatt abgesendet. Die erscheinenden Thiere werden beschrieben, der Löwe mit besonderer Anspielung auf das Schottische Wappen. Vor der Natur knieend empfängt der Löwe aus ihrem Munde die Lehren, die

der Dichter seinem Könige an das Herz legen wollte und sie krönt ihn darauf zum König der Thiere. Als die Reihe an die Blumen kommt, wird die Distel mit Anspielung auf das Schottische Wappen zwar als König der Blumen anerkannt, aber auch zugleich aufgefordert, keine Blume höher zu achten, als die Rose. Diese doppelte Anspielung auf die Englische Prinzessin und auf die Vereinigung der rothen und weissen Rose oder der Häuser York und Lancaster in der Person des Königs von England Heinrichs VII, des Vaters der Prinzessin, beschliesst das Gedicht. Die Rose wird unter dem Morgengesang der Vögel von der Natur zur Königin der Blumen gekrönt und der poetische Traum ist zu Ende. Das andere grössere Werk Dunbar's, Der goldene Schild, enthält, den Roman der Rose nachahmend, eine allegorische Darstellung vom Kampf des menschlichen Herzens mit der Liebe und den Leidenschaften in ihrem Gefolge; von dem goldenen Schilde der Vernunft gedeckt, gewinnt der Kämpfende den Sieg. Die eingewebten Naturschilderungen sind auch hier vortrefflich. Von den komischen Gedichten ist der Tanz, The Daunce, eine herbe Satire auf die Welteitelkeit. Satan, Mahomed genannt, will sich in seiner Hölle einen guten Tag machen; sieben Teufel, die 7 Todsünden repräsentirend, tanzen ein allegorisches Ballet, in dessen höllische Lustbarkeit die Seelen vieler Mönche und heiligen Huren mit hineingezogen werden. Die Manier des Balladentons passt vortrefflich zur Komik dieser Scene. Unter Dunbar's kleineren Gedichten finden sich auch viele heitere Erzählungen in Chaucer's Weise. — Neben Dunbar stand Gawin

Douglas, geboren 1475, zu London als Bischof von Dunkeld 1521 gestorben. Allein er vermochte das Kalte und Abstracte des allegorischen Mechanismus nicht so wie jener zu besiegen. Sein Palast der Ehre und sein König Herz sind ganz im Französischen Geschmack; namentlich im letzteren wird der poetische Geist von der Menge der allegorischen Personen, welche die Triebe, Leidenschaften und Gedanken vorstellen, fast erstickt. Mehr wirkte Douglas durch seine Schottische Uebersetzung der Virgilischen Aeneis, zu welcher er einleitende Prologe schrieb, in denen er sich der eleganten Malerei befliss.

Die weitere Geschichte der Schottischen Kunstpoesie ist die ihres Unterganges im sechszehnten Jahrhundert. Durch die kirchlich-politischen Unruhen wurde eine trockene Reflexion genährt; die Englische Sprache gewann immer mehr Ausbreitung und die Kraft des Nationalgefühls verschwand allmälig. Ein Dichter, der sich Dunbar und Douglas zunächst anschloss, war David Lindsay, aus einer alten Familie, ein Freund Jacobs V, der an dem Hof desselben die Leitung der öffentlichen Feierlichkeiten und Lustbarkeiten übernahm. Lindsay hing in der Form durchaus an dem allegorischen Styl fest, namentlich in seinen beiden grösseren Werken, Der Traum und Die Monarchieen. In diesem wollte er eine moralisch-poetische Uebersicht der Weltgeschichte, in jenem eine Reise durch Hölle, Fegefeuer und Paradies darstellen; es ist merkwürdig, wie die Einkleidung der Allegorieen in die Form eines Traumes durch alle Völker Europa's während des Mittelalters hinwanderte und

erst im sechszehnten Jahrhundert sich zu verlieren anfing. Durch Einfachheit, Innigkeit, Weichheit und durch ein fortwährendes Anklingen des alten Nationaltones wusste Lindsay seine Darstellung zu beleben. — Andere Dichter, wie Alexander Scot, raisonnirten scherzend über die Frauen; andere, wie Richard und John Maitland, waren mehr als Gönner der Poesie wirksam, als dass ihre eigenen Dichtungen bedeutend gewesen wären; noch andere suchten Italienische Formen nachzuahmen, wie Alexander Montgomery die Sonette Petrarcha's; einige, wie der Theolog Alexander Arbuthnot, schienen in ihren Versen nur eine Erholung von dem Ernst des Lebens zu suchen. Der König Jacob VI schloss die Reihe dieser Dichter. Er meinte es mit der Poesie sehr redlich und verfertigte Gedichte in Lateinischer, Englischer und Schottischer Sprache, aber ohne Geist; nur das Bestreben und der Fleiss sind lobwürdig.*)

Dieser Kunstpoesie und ihrem reflectirenden Charakter stand die Volkspoesie gegenüber. Das Verhältniss dieses Gegensatzes war bei den Engländern und Schotten dasselbe, nur dass die Schotten an Liedern wie an Balladen einen grösseren Reichthum besassen und durch tiefere Innigkeit im Tragischen wie im Komischen sich auszeichneten. Diese Dichtungen sind das Schönste der ganzen ersten Periode der Britischen Poesie; die Producte der Kunstpoesie selbst entnahmen aus ihnen den Geist, welcher das Abstracte der verständigen Anordnung innerlich belebte und den Französischen Ton in den nationalen umschuf.

*) Bouterweck's Geschichte der Poesie, Bd. VII. S. 92 ff. und S. 209 ff.

Aber keines der Gedichte von Gower, Lydgate, Chaucer, von Dunbar, Douglas, Lindsay u. s. f. kann dieser Wahrheit der Auffassung, dieser Schönheit des Ausdrucks, dieser Zartheit und Stärke sich vergleichen. An Correctheit, an fühlbarer Planmässigkeit, bewusster Künstlichkeit steht die französirende Poesie voran, allein an Frische des Gefühls, an unnachahmlicher Naivetät der Sprache, an Mannigfaltigkeit des Inhaltes steht sie unendlich nach. Von den Engländern haben wir weniger Volkslieder als von den Schotten, auch weniger melodische, weil bei den letzteren die Nationalmusik sich länger erhielt und den poetischen Rhythmus kräftig durchdrang. Unter den lyrischen Gedichten sind die Liebes-, Tanz- und Trinklieder, die sehnsüchtigen, zarten, fast möchte man sagen eleganten, so vortrefflich als die heiteren, jovial und derb scherzenden. Die epischen Lieder oder Balladen theilen sich dem Inhalt nach in tragische und komische; sie sind ohne einen solchen Mittelpunct und ohne solche geschichtliche Folge, wie die Spanischen Romanzen. Wenn auch einzelne mächtige Häuser, wie Montgomery, Percy, Douglas u. s. f., einen wiederkehrenden Anhaltpunct ausmachen, so dass ein gewisser Cyklus kleiner Epen sich abschliesst, so besteht doch das Eigenthümliche der Balladen hauptsächlich in der Hervorhebung eines Grundzuges des Gemüthes, nicht in dem Haften an dessen äusserer Erscheinung. Dieser Zug schloss die Tiefen der Seele auf und war eine bleibende Offenbarung, wenn auch die Namen, worein er sich kleidete, wechselten und in der Entfaltung die Nebenzüge sich änderten. Diese geistige Substanz machte es möglich, dass die Balladen

der Schotten zu den Engländern, die der Engländer zu den Schotten übergehen konnten, wie dies auf dem Grenzlande beider Völker besonders häufig der Fall war. Das Wesen der Ballade besteht im Zueilen auf die Katastrophe der Handlung, insofern in ihr das charakteristisch Gemüthliche sich enthüllt. Daher ist der Gang rasch, der Ausdruck kurz, aber äusserst bezeichnend und das Ganze von einer geisterhaften Klarheit überflogen. Was zunächst als das Düstere, Schwermüthige erscheint, das ist gerade das Tiefe, worin der ewige Gehalt sich concentrirt. Die Volksmythologie mit ihrem Glauben an die Ossianisch wiederkehrenden Geister, die ihr Blut zu rächen, ihre irdisch geknüpften Bande auch nach dem Tode zu vollenden suchen uud bei den Lebenden schauerlich ihre Rechte geltend machen, die wunderbaren Elfen mit ihrem luftigen Staat und ihrem flatternden Geschwärm durch die Wälder und Auen, der Contrast der Berge und Seen, die Gewalt des Blickes, in welchem die Seele schwebt u. s. w. haben diesen Balladen einen unergründlichen Zauber verliehen. — Aufgeschrieben, gesammelt und dabei mannigfach umgeändert wurden die meisten dieser Volksgesänge erst im sechszehnten Jahrhundert. —

Die zweite Periode der Englischen Poesie brachte von Aussen kein volksthümliches Element hinzu; durch die Gelehrsamkeit ward allerdings ein neues Element zugeführt, die grössere Kenntniss der antiken Poesie, allein es vermochte die Englische Poesie so wenig in ihrer inneren Entwicklung zu bestimmen, als die Spanische dadurch wesentlich verändert ward. Der nationale Typus, der in den Volksliedern sich

fixirte, blieb der Grundklang der Poesie. — Die Unterschiede der Dialekte und Sprachen hatten sich allmälig zur Einheit aufgelöst. Der anfängliche Unterschied der Schottischen und Englischen Poesie war ebenfalls verschwunden. Die Schottischen und Irländischen Dichter, die von nun an Epoche machten, müssen eben so sehr als Englische angesehen werden. — England versammelte jetzt den materiellen Reichthum der Iren, Schotten und Engländer in London; hier war auch der Sammelplatz aller Talente; unter Elisabeths Regierung erlangte die Kunst ihre höchste Blüthe. — Der Kern derselben war die Ausbildung der dramatischen Poesie in dem Zeitraume von 1580 bis 1620. Vor dieser Zeit finden wir in mannigfachen Versuchen die Ahnung der Romantik, die während jener kurzen Zeit so mächtig emporwuchs; nach ihr, als der religiöse Fanatismus sich feindlich gegen die Kunst wendete und namentlich das Theater als moralisch verwerflich vernichtete, entstand eine trübe Stimmung, welche sich von dem Unbedingten des Romantischen abwendete und zur Bedingtheit der äusseren Form, zur Mässigung durch eine Regel, zur Anständigkeit und Correctheit der Diction überging.

Von den Dichtern, welche vor der Blüthe des Drama's glänzten, müssen Surrey, Sackville, Sidney und vor Allen Spenser genannt werden. Henry Howard, Graf von Surrey, ein ritterlicher Mann, sorgfältig am Hof erzogen, durch Studien in Oxford, durch eine Reise nach Italien gebildet, im Kriege ruhmvoll, fiel als ein Opfer des Misstrauens Heinrichs VIII 1547. Surrey hat nicht viele, aber durch Innig-

keit des Gefühls, malerische Anschaulichkeit und Wahrheit der Sprache vorzügliche Gedichte hinterlassen, Lieder und Sonette, in denen er seine Geliebte, Geraldine, feierte. Zu der letzteren Form regte ihn seine in Italien erworbene Bekanntschaft mit Petrarcha's Werken auf; er besass aber Tact genug, der Englischen Sprache nicht eine treue Nachahmung der Italienischen Sonettform aufzuzwängen, sondern verfuhr ziemlich frei in ihrer Nachbildung. Sein Freund, Sir Thomas Wyat, gestorben 1541, war in dieser Form eben nicht glücklich und überliess sich zu sehr witzelnden Spielen. Doch schlossen sich ihnen eine Menge geistreicher Männer mit ähnlichen Versuchen an, die man als lyrische Werke einer Schule betrachten könnte. — Eine andere Richtung nahm Thomas Sackville, erster Lord Buckhurst und erster Graf von Dorset, geboren 1530, der in einem diplomatischen Wirkungskreise sehr thätig bis 1608 lebte. Er bemerkte, welch einen reichen Stoff zu tragischen Dichtungen die Geschichte seines Vaterlandes enthielt. Diesen Stoff vorläufig auf solche Art zu bearbeiten, dass das tragische Interesse der Begebenheiten auch ohne dramatische Verflechtung poetisch hervorgehoben würde, gerieth er auf den Gedanken, die vorzüglichsten Personen, die in Englands Geschichte durch ein tragisches Geschick berühmt geworden sind, die merkwürdigsten Begebenheiten ihres Lebens selbst erzählen zu lassen. Damit nun diese Gallerie tragischer Gemälde doch eine Art poetischer Einheit erhielte, wählte er die immer noch beliebte Form einer Vision; so konnte er die Personen als allegorische Erscheinungen leicht nacheinander auftreten lassen. Von diesem

Mirror for Magistrates konnte Sackville selbst nur die Induction und eine einzige Erzählung liefern, die eine recht würdevolle Sprache haben. Die Fortsetzung musste er einem Geistlichen Baldwin und einem Adligen Ferrars übertragen, die aber nicht viel mehr hervorbrachten, als einen versificirten Auszug aus einigen alten Englischen Chroniken mit matter Ausschmückung, worin sie Sackville's Manier nachahmten. Der Spiegel ward aber nichtsdestoweniger oft gedruckt, weil er als ein Handbuch für Englische Tragiker gelten konnte, worin sie Begebenheiten, Situationen, Charaktere und, wenigstens in Sackville's Antheil, ein Muster pathetischer Darstellung fanden. — Eine ähnliche Erscheinung, wie Surrey im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, war Philipp Sidney in dessen letzter Hälfte, geboren 1554, gestorben 1586 an einer Wunde, die er auf dem Schlachtfelde von Zütphen erhalten hatte. Er gehörte zu den liebenswürdigsten Menschen, die jemals gelebt haben, durch Bildung, Charakter, Tapferkeit, Klugheit, Zartheit überall, in Frankreich, in Deutschland, den Niederlanden, wo er zuletzt Gouverneur der Festung Fliessingen war, und in England gleich sehr bewundert und geliebt. Elisabeth liess seinen Leichnam nach London bringen und in der Paulskirche mit fürstlichem Pomp begraben. Auch auf Sidney wirkte die Bekanntschaft mit der südlichen Literatur bedeutend ein. Unter seinen kleineren Gedichten sind besonders 108 Sonette hervorstechend, unter der Ueberschrift Astrophel und Stella. So beliebt nun diese naiven, anmuthigen Poesieen gewesen zu sein scheinen, so ward doch Sidney besonders durch seinen Schäferroman

Arcadien berühmt, den er seiner Schwester, der Gräfin von Pembroke, zueignete und nach ihr: The Countess of Pembroke's Arcadia, benannte. Sidney suchte darin Montemayor's Diana nachzuahmen, verwickelte sich aber endlich in der Anhäufung der Erzählungen so sehr, dass er kein Ende finden konnte und die Geschichte ohne Abschluss blieb. Der grösste Theil des Werkes ist in Prosa geschrieben, die sehr ungleich ist, bald pretiös und geschraubt, bald bis zum Musterhaften klar und anmuthig. Lieder und Eklogen in Octaven, in Alexandrinern, ja, selbst in Hexametern machen den Beschluss eines jeden der vier ersten Bücher. — Kein geringes Verdienst Sidney's war es, dem grossen Spenser das Leben erleichtert und für seine Anerkennung Manches gethan zu haben. Edmund Spenser ward in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts zu London geboren. Seine Eltern scheinen geringe, dürftige Leute gewesen zu sein; doch brachte er es dahin, zu Cambridge zu studiren. Unter dem Titel: The Shepherd's Calendar, vereinigte er zwölf Eklogen, die jedoch unter sich in keiner weiteren Verbindung stehen, nach den zwölf Monaten zu einem Ganzen. Jede hat ein eigenes ländliches Thema, das sich bald mehr bald weniger auf die Jahreszeit bezieht, in welche der Monat fällt, dessen Namen das Gedicht trägt. Unter dem Namen Immerito eignete er das Werk Sidney zu, der sehr liberal für ihn sorgte. Spenser wurde sogar Poet laureat der Königin Elisabeth, entzweiete sich aber mit dem Schatzmeister Burleigh und fand zwar Gönner an dem Grafen von Leicester und an Sir Walter Raleigh, jedoch die grösste Zeit seines noch

übrigen Lebens scheint er unter dem Druck der Armuth und des Kummers bis 1596 hingebracht zu haben. Der sanfte Wohllaut der Sprache, die milde Weichheit des Tones, das Deutsche, wie man es nennen dürfte, sind Spenser eigenthümlich. Sidney's Arcadien war die erste Pastoraldichtung der Engländer gewesen und hatte aus diesem Grunde grosses Aufsehen erregt. Spenser folgte ihm mit vielem Glück nach. Er schilderte in seinem Schäfercalender nichts als seine eigene Liebe zu seiner Rosalinde mit den Umgebungen, wie er sie wirklich durchlebt hatte; daher die grosse Natürlichkeit dieser Eklogen, die öfter ganz in das Bäurische übergeht. Das Hauptwerk Spenser's ist ein grosses Epos, Die Feenkönigin, The Fairy-Queen; es ist uns nicht ganz überkommen; es bestand aus 12 Büchern, jedes Buch aus 12 Gesängen und von den noch vorhandenen Gesängen enthält jeder zwischen 40—60 Strophen in 9 Zeilen; den alten siebenzeiligen Strophen fügte nämlich Spenser noch zwei Zeilen hinzu. Der Plan des Ganzen war allegorisch. Ausser der Personification der allgemeinen Begriffe sollten eine Menge sinnreicher Anspielungen vorkommen, besonders zur Verherrlichung der Königin Elisabeth. Die Arturischen Sagen sollten die äussere Basis abgeben und damit das Sinnreiche der Anspielungen desto interessanter würde, sollten erst im letzten Buch der wahre Zusammenhang aller Begebenheiten und die allegorische Einheit des Ganzen sich aufklären. Es sollten erzählt werden, wie die berühmte Feenkönigin Gloriana in ihrem Lande das zwölftägige Fest feiert, zu welchem sie jährlich ihre Ritter und Edeln zusammenzurufen pflegte. Hier soll-

te Zwölfen das Loos fallen, urch ihre Tapferkeit und Klugheit den bei der Königin eingebrachten Klagen abzuhelfen und jeder dieser Ritter sollte der besondere Repräsentant einer bestimmten Tugend sein. Unter der grossen Feenkönigin selbst aber sollte die Königin Elisabeth als Muster aller Tugenden verstanden werden und ihr auserwählter Ritter sollte der König Artus selbst sein, der nach ihrem Besitz und also nach dem Ziel des wahren Ruhms strebte. Nach diesem Entwurf zerfällt das ganze Gedicht in 12 Sagen, Legends; jede enthält in 12 Gesängen die Heldenthaten und Abenteuer eines der 12 abgesandten Ritter. Von Zeit zu Zeit erscheint der König Artus unter ihnen, um noch grössere Thaten zu thun, wie alle übrigen. Jede einzelne Erzählung hat mit den anderen nur einen schwachen Zusammenhang, in sich selbst aber eine epische Einheit im Kleinen; in der Mannigfaltigkeit, die Spenser mit dieser Einheit zu verbinden gewusst hat, zeigt sich der bewunderungswürdige Reichthum seiner Phantasie von der wahrhaft poetischen Seite. Aber mit aller seiner Phantasie konnte er die Trockenheit der allegorischen Haltung des ganzen Gedichtes nicht überwinden. Viele der allegorischen Personen verbergen ihre Abkunft aus dem abstrahirenden Verstand nicht einmal hinter besonderen Namen, wie z. B. der Irrthum, die Verzweiflung, der Mammon. — Die übrigen Gedichte Spenser's, lyrische und kleine erzählende, wie die Prosopopoia or Mother Hubberd's tale, sind zwar nicht bedeutend, aber doch des Dichters der Feenkönigin nicht unwürdig; im Sonett, welches seit Surreys Versuchen sich fest ansiedelte, war er nur schwach;

besser gelang ihm der Italienische Canzonenstyl in mehren Hymnen.*)

So erfolgreich alle diese Arbeiten für die Ausbildung der Englischen Sprache und für den Fortschritt der Kunst im Lyrischen und Epischen waren, so war doch die dramatische Poesie der wahrhafte Mittelpunct der ganzen Periode, in deren glänzende Schöpfungen die zierliche Anmuth eines Surrey, die schäferliche Weichheit und Naivetät eines Sidney, die pathetische Würde eines Sackville und die phantastische Pracht eines Spenser als Momente übergingen. Die Englische Bühne besass von 1580 bis 1620 einen Reichthum von Formen, den verschiedensten Tönen, von Volkssagen, bürgerlichen Tragödien und Komödien, phantastischen Geburten, heroischen und poetischen Schauspielen, die heiter, witzig, ausgelassen und tiefsinnig waren; so wie nicht minder andere im geringern, aber in erfreulichem Style, von denen uns im Verhältniss der Zufall nur wenige gerettet hat, da das Meiste, besonders aus den früheren Jahren, untergegangen ist. Die anfängliche Entwicklung der dramatischen Poesie in England ist ganz die nämliche, wie in Frankreich, weshalb wir diese Stufenfolge hier nicht besonders zu wiederholen brauchen. Zuerst vereinzelte Lateinische Schauspiele in den Klosterschulen; hierauf Mysterien in Englischer Sprache, die man Miracles nannte; sodann eine Umbildung der geistlichen Dramen in weltliche, in Farcen, wie der Spottlümmel, Hickscorner u. a. — Versuche zu Schauspielen, welche über die allegorische Form der Moralitäten hinauszu-

*) S. Bouterweck a. a. O. S. 168 ff. und S. 224—260.

dringen strebten, wurden seit Heinrich VIII mehrfach gemacht. So entstanden z. B. die Masken, halbkomische Stücke, wo an die Stelle der allegorischen Personen und ihrer Moral mythologische, auch Schäfer und Schäferinnen, aber auch Charaktere der wirklichen Welt traten und vorzüglich komische Situationen durchzuführen suchten. — Der Spassmacher Heinrichs VIII, John Heywood, der sich als Epigrammatist einen Namen machte, entwarf auch komische Dialoge, in welchen Charaktere dargestellt werden sollten; doch fiel er meist in das Platte und Witzelnde. — Einen entschiedenen Fortschritt verräth Frau Gurton's Nähnadel, Gammar Gurton's needle, ein Lustspiel, 1551 zum ersten Mal gedruckt und bald darauf von den Studenten zu Cambridge aufgeführt. Der Verfasser ist unbekannt geblieben. Eine ehrliche Hausfrau verliert in der Eil ihrer Geschäftigkeit die Nähnadel, mit der sie die Beinkleider ihres Hausknechts ausflickt. Ein lustiger Gesell benutzt dies Ereigniss, die gute Frau mit ihrer Nachbarin zusammenzuhetzen, welche die Nadel gestohlen haben soll. Das ganze Haus geräth in Aufruhr; der Pfarrer und noch andere Personen mischen sich darein; die Handlung wird immer verwickelter, bis der muthwillige Stifter dieses häuslichen Unfugs auf einmal alle Räthsel löst, indem er dem Hausknecht einen so tüchtigen Schlag von hinten auf den Theil gibt, der in den zerrissenen Hosen steckt, dass die Nadel, die auch darin stecken geblieben war, tief genug in das Fleisch eindringt, um zu verrathen, wo sie sich bis dahin verborgen. So sehr dies Stück in Sprache und Versmaass veraltet ist, so hat es doch im Niedrigkomischen unver-

kennbares Verdienst. Die Erfindung der Intrigue, dass die handelnden Personen so arm sind, die Wiederfindung einer verlorenen Nadel mit äusserster Wichtigkeit zu betreiben, ist sehr lustig. — 1561 liess der Lord Sackville ein regelmässiges Trauerspiel, Gorboduc oder Ferrex und Porrex, von Studirenden zu London vor der Königin Elisabeth aufführen, das er mit dem schon genannten Ferrars oder mit einem Rechtsgelehrten Thomas Norton gemeinschaftlich gearbeitet haben soll. Gorboduc, ein alter Britischer König, theilt sein Reich gegen das Herkommen unter seine beiden Söhne Ferrex und Porrex aus Liebe zu dem jüngeren Porrex. Der ältere, obgleich er seinem Bruder alles Gute gönnt, fühlt sich doch durch diese Anordnung seines Vaters gekränkt und äussert seine Unzufriedenheit ohne Zurückhaltung. Der jüngere Bruder wird misstrauisch und die Missverständnisse zwischen beiden nehmen zu. Videna, die Königin-Mutter, nimmt die Partei ihres älteren Sohnes; es kommt zwischen beiden Brüdern zum Kriege; der jüngere erschlägt den älteren und aus Rache lässt die Mutter den jüngeren ermorden. Das ganze Land empört sich; der alte König, längst in Verzweiflung, büsst seine Uebereilung mit dem Leben; auch die Königin wird getödtet; die Oberhäupter des Volks versammeln sich und stiften eine neue Ordnung im Staate. In der Form suchte dies Stück dem antiken Drama sich anzuschliessen: alles Blutvergiessen ist von der Scene verbannt; die Schlachten und Todesfälle werden durch Boten erzählt; ein Chor aus allegorischen Personen schliesst die Acte vom ersten bis zum vierten. Dies Trauerspiel blieb wegen seiner

Langweiligkeit ohne weitere Wirkung; die reimlosen jambischen Verse (blank verse) sind einzeln für sich genommen ganz hübsch, aber es fehlt der Entwicklung an poetischer Bewegung. Aehnliche Versuche wurden zwar von nun an wiederholt, aber die antike Form blieb dem Englischen Drama fremd. — Viel inniger befreundeten sich dem Volkssinne The Pinner of Wakefield und The Spanish tragedy. George a Green oder Der Hürdenmeister von Wakefield, gleich dem geächteten Robin Hood, der auch in diesem Stück auftritt, ein Liebling des Volkes, erscheint hier in den interessantesten Scenen aus seinem Leben als Vertheidiger der Rechte seines Königs gegen einen rebellischen Lord und als Liebhaber eines Fräuleins, die um seinetwillen die reichsten und schönsten Junker verschmäht. Das Anziehende der Situationen, die Kraft und Wahrheit der Charakterzeichnung, die Leichtigkeit des Dialogs und die einfach schöne Sprache in reimlosen Jamben machten dies Drama überaus beliebt. — Die Spanische Tragödie oder Jeronymo hatte Spanien zum Schauplatz; daher der Titel. Es war ein Spectakelstück mit Processionen, Pauken und Trompeten, aufmarschirenden Armeen und Gefechten auf dem Theater, das aber bei allem Bombast durch eine leichte Bewegung sich eindringlich machte. Ein gewisser Thomas Kyd, der auch Garnier's Cornelia für die Englische Bühne bearbeitete, setzte die Tragödie fort und gab seiner Arbeit einen Schein von Regelmässigkeit durch die Abtheilung in 5 Acte. Aber er mischte noch mehr Begebenheiten durcheinander, schob einen Geist und eine allegorische Person, die Rache, zwischen die Acte

hinein und übertrieb das Ungemeine der Sprache bis zur Ungereimtheit *).

Aus der jugendlichen Unbestimmtheit, welche alle diese Versuche in ihren verschiedenen Richtungen zeigten, ging die Kunst durch Lilly, Marlow, Green und Heywood zu einer reiferen Ausbildung fort. Der Erste war das Extrem der witzelnden und spielenden Manier, welche im sechszehnten Jahrhundert der Ton der Englischen Gesellschaften war; der Zweite war das Extrem der tragischen Manier, die durch erschütternde Contraste und krampfhaft pathetische Sprache das Gefühl des Erhabenen erzwingen wollte; der Dritte war eine zerrissene Natur, die in ihren Dichtungen zu einer Harmonie strebte, welche ihr vom Leben versagt war; der Vierte ein heiteres, fruchtbares Talent, das die mannigfachsten Stoffe mit grossem theatralischen Effect zu behandeln wusste. — Was in diesen Dichtern zerstreut war, das vereinigte sich in Shakespeare's Tiefe. Allseitig im Stoff wie in der Form wusste er das schönste Maass im Komischen wie im Tragischen zu beobachten. — Während seiner Blüthe und nach ihm entstand wieder ein Gegensatz; auf der einen Seite arbeitete Ben-Jonson nach Correctheit und regelmässiger Verständigkeit;

*) S. Bouterweck a. a. O. S. 184—205. Für die folgende Geschichte sind vorzüglich, ausser Bouterweck, A. W. Schlegel's zwölfte und dreizehnte Vorlesung, Solger's Kritik derselben in den nachgelassenen Schriften Th. II S. 560—596 und Shakespeare's Vorschule von L. Tieck, Leipzig 1823 und 1829, wo in den Vorreden über Shakespeare's Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger so treffliche Andeutungen gegeben sind, benutzt worden.

auf der anderen Seite verlor sich das Drama bei Beaumont, Fletcher und Massinger in das Abenteuerliche und Wilde, d. h. Verstand und Phantasie, die in Shakespeare's Werken auf das Tiefste sich durchdrangen, fielen auseinander.

Doch ist für das Verhältniss dieser Dichter zu einander nothwendig, die Bühnen Londons im Auge zu haben. Bis zu Anfang der siebziger Jahre des sechszehnten Jahrhunderts hatte man sich in den inneren Räumen der Gasthöfe, unter freiem Himmel, oder in diesem und jenem Saal mit einem schnell aufzurichtenden und abzulösenden Gerüste begnügt. Die Gesellschaften der Schauspieler waren nicht eigentlich verbunden, spielten bald hier bald dort, und wanderten auch, andere Mitglieder aufnehmend, über Land und durch die Provinzen. Der Clown, d. h. der Rüpel, der extemporirende Spassmacher, dieselbe Figur, wie der Spanische Gracioso, war wohl lange noch das beste Gewürz der Leckereien, die dem Volk angeboten wurden. In späteren Jahren der Regierung Elisabeths wurde die Einrichtung getroffen, dass einige der vornehmsten Herren des Hofes eine gewisse Anzahl von Schauspielern unter ihre Protection nahmen; so entstanden in London einige Truppen, welche auch die Erlaubniss hatten, das Land mit ihren Spielen zu besuchen. Nun wurden zwischen 1570 und 1580 in London und in den Vorstädten mehre feste Theater errichtet, zu deren Bau ein reicher Bürger Henslow Vieles beitrug. Die Bühne dieser Theater, des Schwans, der Rose und anderer, war sehr einfach; die Decorationen, das Costum wurde als Nebensache behandelt, das Spiel als Hauptsache.

So blieb es auch im Durchschnitt die ganze Periode über und den Dichtern ward durch eine solche Einrichtung eine Freiheit gewährt, welche allerdings unseren jetzigen Theatern, die jeden Scenenwechsel darstellen wollen, mancherlei Schwierigkeit in den Weg legt. — Sehr früh hatte sich auch schon gewissermassen ein Hoftheater gebildet. Die Knaben, welche in der Capelle der Königin beim Gottesdienste sangen, auch ausserdem zu Aufführung weltlicher Musik gebraucht wurden, spielten am Hof zu Zeiten Komödien. Von einem Musikmeister der Königin, Richard Edwards, der 1566 starb, besitzen wir noch zwei nicht talentlose dramatische Gedichte, Damon und Pythias und Palämon und Arcitas. In jenen früheren Zeiten galten seine Komödien viel, ja auch noch späterhin, als sich das Volksschauspiel schon seiner Ausbildung näherte, wurden seine Arbeiten von den gelehrteren Kritikern immer noch jenen neuen vorgezogen, die man in verkehrter Vornehmheit lange Zeit für unbedeutender hielt, weil sie das Volk ergötzten. — Zwischen 1590 und 1597 entfernte sich Shakespeare von dem Volkstheater des Bürgers Henslow. In Southwark an der Themse ward im Frühjahr 1598 ein neuerbautes Theater, der Globus, eröffnet, wo Shakespeare einen Theil der Einnahme hatte und wo seine Stücke anständiger und sorgfältiger als auf Henslow's Bühne gegeben wurden. Der Globus behielt die Volksthümlichkeit bei, erstrebte aber neben diesem Charakter zugleich den der feinen gebildeten Komödie, vorzüglich im Winter, wenn diese Truppe in einem kleinen Hause in Blackfriars für höhere

Preise, also auch für eine gebildetere Gesellschaft spielte. — Bei dem Volkstheater, das Henslow verwaltete, waren treffliche Schauspieler, wie Burbadge, der aber mit anderen zum Globus überging. Den Reiz der Neuheit zu erhalten, scheute Henslow ein Manufacturwesen nicht, bestellte und eilige Arbeit, die oft nur ein Berechnen auf Gewinn war. Deshalb wandten sich an dies Schauspiel viele hülfsbedürftige Poeten, von denen viele anonym blieben; oft arbeiteten, wie in Spanien, zwei, drei oder vier eilig ein Stück aus, durch Tagesbegebenheiten die Menge zu locken. Der mit Burbadge rivalisirende Schauspieler Allan, Henslow's Schwiegersohn, dem Globus nacheifernd, baute gleich darauf ebenfalls ein neues Haus, die Fortuna, und eröffnete es 1599. Dies Theater bewarb sich um gute Dichtungen, blieb aber vorsätzlich eine Stufe unter dem Globus stehen und behielt die Art und Weise des ganz Volksthümlichen bei. — Ben-Jonson gab 1598, nachdem er vorher schon Manches für Henslow's Theater geschrieben hatte, dem Globus das erste Stück von denen, die er nachher als seiner würdig anerkannt hat. Nach seinem zweiten Drama entzweiete er sich mit den Schauspielern und liess nun auf einem kleineren Theater von den Singeknaben einige seiner Lustspiele aufführen, die in ihrer Schärfe zugleich eine sehr polemische Tendenz haben. Diese Kinder, welche schon immer in dramatischen Spielen waren geübt worden, und von denen viele bei den grösseren Theatern späterhin als gute Schauspieler eintraten, machten, besonders wohl durch Jonson's Unterricht, grosses Aufsehen. Es wurde Ton, man hielt es für vor-

nehmer, dies Theater zu besuchen und andere Dichter, die entweder vom Globus zurückgewiesen waren oder sich vielleicht für zu vortrefflich hielten, ihre Werke von gewöhnlichen Schauspielern recitiren zu lassen, ahmten Jonson's Beispiel nach und gaben diesen Kindern ihre Schauspiele zur Aufführung. Jonson war nun auch der erste, der die bisher unschuldige und reine Freude der Dichter wie des Publicums störte, indem er sie zu erhöhen strebte. Aus seiner Kenntniss der Alten, aus seiner einseitigen Begeisterung für diese suchte er mit Schärfe und Bitterkeit eine Kritik zu entwickeln, die, wenn sie selbst philosophischer gewesen wäre, nicht auf die Erzeugnisse der neuen Bühne, am wenigsten auf Shakespeare passte. Es ging ihm hier, wie es so oft kräftigen Naturen geschieht, dass sie ihren Mangel an Sinn und Empfänglichkeit für einen höheren Standpunct halten und diejenigen, die sich an dem begeistern, was sie verwerfen, für Schwächlinge und Blödsinnige halten. So war denn sein Kampf gegen den grossen Meister ein ganz ehrlicher und gewiss nicht aus gemeinem Neide entsprossen; denn weder Aristoteles noch Horaz billigten diese Erscheinung der neuen Zeit, noch war im Seneca, Euripides oder Plautus eine ähnliche nachzuweisen. Er glaubte also recht zu thun, wenn er das ganze Theaterwesen, Dichter und Schauspieler herabsetzte. So wurde es denn deutlich ausgesprochen, dass er, nur er und sein Kindertheater, auf dem rechten Wege seien; andere Schriftsteller nahmen Theil, die Dichter des Globus widersprachen und selbst im Hamlet, in der Scene mit den Schauspielern, hat Shakespeare nicht unterlassen können,

mit einiger Bitterkeit auf diesen Kampf anzuspielen. — Zwar kehrte Jonson später zum Globus zurück und liess seine beiden grössten Meisterwerke, den Volpone und Alchymisten, von dieser Truppe spielen; auch andere Schriftsteller wechselten wieder, weil die kritische Partei erst keine Popularität gewinnnen konnte: indessen standen diese drei Bühnen demungeachtet fest und jede behielt einen gewissen Ton, den sie niemals ganz verklingen liess. Die vorzüglichste Stütze der Volkspoesie des Globus war Shakespeare. Viele Dichter schlossen sich ihm aber nicht ohne Ausnahme an, nur alsdann, wenn ihnen ein Werk besonders gelungen schien, wenn sie es in bessere Gesellschaft einführen wollten; sonst übergaben sie es dem dritten, wohl dem besuchtesten Theater, das die meisten Neuigkeiten, oft aber auch nur lockere Waare lieferte, dem Dichter aller Art zuströmten, genannte und ungenannte. Wie die Kinder die künftigen Schauspieler lieferten: so erwuchsen bei der Fortuna und anderen Bürgertheatern, wie der Rose, dem rothen Stier, die Dichter für den Globus oder für die Kinder der Capelle. Was für das Volkstheater gedichtet wurde, war gar nicht für den Druck bestimmt; alle älteren oder späteren Werke sind nur zufällig oder auf besondere Veranlassung bekannt gemacht worden; Jonson liess zuerst seine Stücke, die er anerkannte, unter dem Titel: Werke, 1616 drucken. Dieser Sammlung folgte die der Werke Shakespeare's 1623 von den Schauspielern edirt, obgleich schon 20 Schauspiele von ihm während seiner Lebenszeit in verschiedentlichen Abdrücken herausgekommen waren. Von keinem dramatischen Dichter ist damals so viel gedruckt,

von keinem sind die Stücke so oft aufgelegt, als von Shakespeare, ein Beweis seiner grossen Popularität. — Um nun jene Zeit in ihren Productionen zu verstehen und zu würdigen, muss man immer jene drei so ähnlichen und doch so wesentlich verschiedenen Theater im Sinne behalten; Ton, Haltung, Absicht sind nach dieser Bestimmung verschieden. Das eigentliche Volkstheater besass neben vielen anderen Dichtungen auch noch die alten von Green, Marlow u. A. Bei der Menge der Vorstellungen, der Gier nach Neuem geschah es nun hier, dass manches alte beliebte Stück von diesem oder jenem jüngeren Dichter verändert, durch Auslassungen entstellt, durch Zusätze verunziert wurde, dass man ungereimte Spässe einschob und, je öfter man es spielte, es seiner wahren Gestalt immer unähnlicher machte, wie es z. B. dem berühmten Faust des Marlow ergangen ist. Beim Globus fand diese Manufactur der Umarbeitungen nicht statt. *)

Betrachten wir nun aus der Gruppe der Dichter, welche von den mehr oder weniger formlosen Versuchen des anfänglichen Drama's den Uebergang zu seiner höheren Kunstgestalt machten, die vorzüglicheren, so werden sie uns einseitige Richtungen zeigen, welche nothwendig waren, den späteren gediegenen Reichthum der Bühne vorzubereiten. Der erste, der hier erwähnt werden muss, ist John Lily, ein Baccalaureus und Magister, der sich bei Hof bemerklich zu machen und ein Amt zu erhalten wusste. Er bemühete sich, in die Englische Prosa und in den Gesprächston eine verschrobene Zierlichkeit einzuführen,

*) S. Ludwig Tieck in der Vorrede zum ersten Band der Vorschule Shakespeare's, S. XI—XXXVII.

die wirklich eine Zeit lang Mode ward und den Namen Euphuismus von einer Art Roman Euphues oder Anatomie des Witzes empfing, worin er den Hofdamen ein Muster süsslicher und vornehmer Witzelei gegeben hatte. Merkwürdiger sind eigentlich die Lustspiele Lily's, Endymion, Galathee, Alexander und Campaspe u. s. f., 9 an der Zahl, von denen aber nur 6 im Druck erschienen sind, alle am Hof mit grossem Beifall aufgeführt, wahre Hofkomödien voll feiner Anspielungen auf die Königin, ihre Zeit und Umgebung. — Ganz das Gegentheil von Lily's spitzfindigen Witzspielen, weitausgesponnenen Gleichnissen, pedantischer Feinheit war der talentreiche Christopher Marlow oder Marloe; er hatte in Cambridge studirt, ward Schauspieler und Schauspieldichter, erreichte aber die Periode seiner Reife nicht und starb, ein Opfer seines ausschweifenden Lebens, an einer Wunde 1593. Er wollte das Ungeheure, Riesenhafte und fiel darüber oft in das Schwülstige und Wahnsinnige; seine Tragödie ist mehr blutig und grausam als tragisch; es ist oft als hörte man einen Verrückten faseln, wenn der Dichter seine tragischen Personen gerade die höchsten Töne will anschlagen lassen. Und doch muss selbst die strenge Kritik einräumen, dass sein Jude von Malta ein grossartiges Werk und sein Eduard II fast eine vollendete Tragödie sei. Sein Faust ist weder Komödie noch Tragödie, sondern verdiente recht eigentlich den Namen einer Tragikomödie. Ganz der Deutschen Sage getreu, nur mit einigen Veränderungen, welche sie auf der Wanderung nach England in den Niederlanden erhalten haben mag, hat der Dichter das Entstehen von Faust's

Verzweiflung, sein Bündniss mit dem Teufel Mephostophilis, der hier als dem Satan untergeordnet erscheint, das Leben Faust's am Hof des Papstes und an dem des Deutschen Kaisers, seine belustigenden und ironischen Schwänke, seine Liebe zu dem Phantom Helena und seinen schauderhaften Untergang in grossartigen, kraftvollen Zügen geschildert. Der reiche Witz der komischen, die erschütternde Gewalt der tragischen Scenen sind vortrefflich; von Seiten der inneren Consequenz übertrifft diese Behandlung der Faustischen Sage alle anderen. Der Contrast äusserlichen, rasch vorübergehenden Glückes mit ewiger Verdammniss des Geistes ist selten so tiefsinnig und doch so populär dargestellt. Hätte der unglückliche Marlow, den seine Zeitgenossen als Atheisten verschrieen, weiter nichts als diesen Faustus gedichtet: sein Name würde dadurch allein unsterblich sein. *)

Der berühmteste dramatische Dichter jener Tage war ohne Zweifel Robert Green; er genoss eine gelehrte Erziehung und war so glücklich, in früher Jugend in Gesellschaft anderer junger Leute Italien und Spanien besuchen zu können, auf welcher Reise er sich wilden Ausschweifungen ergab. Nach seiner Rückkehr ward er 1578 in Cambridge Bachelor und 1583 Master of arts und scheint im folgenden Jahr auf kurze Zeit eine Pfarrstelle in der Grafschaft Essex verwaltet zu haben. Er gab sie aber bald wieder auf

*) Bei der tiefen Bedeutsamkeit der Faustischen Sage für unsere moderne Literatur erlaube ich mir, meine Leser an Wilhelm Müller's Uebersetzung des Doctor Faustus von Christoph Marlowe, Berlin 1818, 8, zu erinnern, die unbilliger Weise wenig beachtet zu sein scheint.

und verheirathete sich mit einem liebenswürdigen Mädchen, mit der er einige Jahre in stiller Genügsamkeit auf dem Lande lebte. Aber schon 1586 verliess er diesen ruhigen Aufenthalt, um noch sechs Jahr in London ein wüstes, regelloses und aufgespannt poetisches Leben zu führen, welches grell mit Schwelgerei und Elend, Erhebung des Gemüthes und tiefer Selbstverachtung und Zerknirschung wechselte. Im schrecklichsten Elend, von Reue zerrissen, arm und verachtet starb er 1592 in seinen besten Jahren: ein Mann, von der Natur bestimmt, die Freude seiner Zeitgenossen, der Stolz seines Landes zu werden. Marlow, der Satiriker Nahse und der damals nicht unberühmte Dramatiker Peele waren seine Freunde. Green war ein glückliches Talent; ein heiterer Geist, eine lebendige Imagination charakterisiren alle seine Schriften, die er ohne sonderliches Studium oder grosse Anstrengung in die Welt warf. Er war ein Vielschreiber, der mannigfaltige Gegenstände, und keinen unglücklich, in der kurzen Zeit seines wilden Lebens behandelte. Er schrieb Schauspiele, Gedichte, erbauliche und moralische Schriften, von denen manche den Charakter des Romans, andere den der Satire tragen; in einigen schildert er wohl sein eigenes Leben und dessen Verirrungen, in anderen spricht er ganz deutlich seine Reue und Zerknirschung auf ergreifende Weise aus. Diese moralisch-poetischen Schriften behaupteten noch lange nach seinem Tode ihren Ruhm bei Hohen und Niederen, zum Verdruss der kritischen Partei. So sehr Green als moralischer Schriftsteller gelesen und gekannt war, so allgemein beliebt waren auch seine Schauspiele. Das berühm-

teste und populärste derselben war der Pater Baco, ein joviales Werk, mannigfaltig, launig und in der Laune edel gehalten. Schon früh galt der berühmte Baco für einen Zauberer; diesen alten Volksglauben hat der Dichter sehr glücklich benutzt und daran eine liebliche Novelle von einem schönen Landmädchen geknüpft, welcher sich ein reicher Graf vermählt, nachdem der Prinz von Wallis seine Leidenschaft für sie bezwungen. Dieser heirathet eine Spanische Prinzessin und der Deutsche Kaiser Friedrich bringt bei dieser Gelegenheit einen anderen grossen Mathematiker und Zauberer, Jacob van der Mast, mit, um mit dem Engländer zu disputiren. Das Gedicht schliesst sehr edel mit einer poetischen Prophezeiung auf die glücklichen Zeiten der vom Volk vergötterten Elisabeth. Auch einen wüthenden Roland brachte Green auf die Bühne, ein beliebtes, sehr merkwürdiges Volksstück jener Tage, ob es gleich nicht die heitere Trefflichkeit des Baco erreicht. Ein Jacob IV von Schottland so wie ein König Alphonsus von Aragon sind dagegen nur schwach. — Der fruchtbarste dieser Dichter war ein bei Allan's Volkstheater angestellter Schauspieler, Thomas Heywood, dessen früheste Werke in die ersten Jahre des siebzehnten Jahrhunderts fallen. Er war das Muster eines leichten und schnellen Talentes, denn er selbst sagt beiläufig von sich, dass er über 200 Dramen geschrieben, von denen 26 gedruckt sind. Sein Trauerspiel, Die durch Güte getödtete Frau, A Woman kill'd with Kindness, ist trefflich und gefiel sehr. Es ist die Geschichte einer zärtlich verliebten und dennoch mit einem Verführer, den ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat,

treulos gewordenen Gattin; ihr Fehltritt wird entdeckt, ihr Gemahl kann aber keinen härteren Entschluss über sich gewinnen, als sie ohne Kränkung ihrer Ehre von sich zu entfernen: sie grämt sich vor Reue zu Tode. The english Traveller, The loyal subject sind zu loben, weniger The four prentices of London; sehr werkwürdig ist das Leben der Elisabeth in zwei Theilen unter dem Titel: If you Know not me, you Know nobody. Der Gegenstand ist häuslich und bequem, ganz wie im Gefühl eines dankbaren Unterthans aufgefasst. Sehr interessant ist auch das Stück: Die Hexen von Lancashire, durch einen Hexenprocess 1615 veranlasst; alles Leichte, Humoristische ist darin gelungen, weniger die Scenen, die sich zum Ernsten und Pathetischen erheben sollen. *)

Es begreift sich, wie schwer und wie leicht es dem grossen Shakespeare ward, da er schon so glückliche Vorbilder fand: schwer, da die Aufgabe, diesen

*) S. L. Tieck a. a. O. Im Folgenden habe ich bei der grossen Bekanntschaft Shakespeare's die Charakteristik des Kunstgehaltes nach Solger den äusseren Daten über die besonderen Quellen jedes einzelnen Stücks, über die chronologische Folge derselben u. s. w. vorgezogen. Was den äusseren Apparat für die Kenntniss aller dieser Umstände betrifft, so ist in der Deutschen Literatur das Buch von J. J. Eschenburg über Shakespeare, Zürich 1787, 8, noch immer das vollständigste. Ueber die Quellen des Shakspeare haben wir erst 1830 ff. von Th. Echtermeyer, L. Henschel und K. Simrock, Berlin, in 3 Bänden, ein ausführliches, eben so unterrichtendes als unterhaltendes Werk empfangen. — Um die ästhetische Würdigung Shakespeare's im Detail haben unter uns, ausser A. W. Schlegel, Tieck in den Dramaturgischen Blättern u. Fr. Horn in seinem Werk über Shakespeare das meiste Verdienst. Ueber Shakespeare's Sprache dürfte das mitgetheilte Urtheil A. W. Schlegel's noch immer das vollendetste sein.

gleich zu kommen, nicht jeder lösen konnte; leicht, da seinen mannigfaltigen Bestrebungen so glücklich und auf die rechte Weise vorgearbeitet war. Den poetischen Figuren seiner Vorgänger fehlte noch, ungeachtet ihrer tiefen Bedeutung und mimischen Beweglichkeit, sowohl in den komischen wie in den ernsten Scenen, jene dreiste und grossartige Entfaltung der Glieder, welche seine Gemälde so wunderbar verherrlicht. Shakespeare, einer der grössten Geister aller Zeiten, eine jener wunderbaren Offenbarungen des Weltgeistes, worin die Weltgeschichte sich gleichsam selbst zusammenfasst und bespiegelt, stand an der Grenzscheide zweier Zeitalter. Zurück sieht er in alle Herrlichkeit, Grösse und Kraft der untergehenden Feudalwelt, des verschwindenden Ritterwesens und vorwärts in die unergründlichen Tiefen des von der Reformation auf sich selbst zurückgeführten menschlichen Bewusstseins, wie es durch Reflexion wieder eine neue Zeit entwickeln und eine neue Welt der selbstbewussten Sittlichkeit, des Verstandes und der Weltklugheit aus sich erzeugen muss. Wie die Vorwelt sich in ihm abbildet in ihrer grossartigen Kraft, ihrer kriegerischen Kühnheit, ihrer schwärmerischen Liebe, so ist er zugleich ein Prophet für die Zukunft bis auf die neuesten Zeiten. Wir finden in ihm die Keime und das Wesen der philosophirenden Selbstbetrachtung, der Herrschaft des Gedankens und des individuellen Gefühls, wovon wir in den späteren Perioden des Lebens und der Kunst die besonderen Entwicklungen immer wieder erkennen. William Shakespeare wurde im April des Jahres 1564 zu Stratford am Fluss Avon in Warwickshire geboren und

war der älteste Sohn eines dortigen bemittelten Wollhändlers, John Shakespeare, dem in Rücksicht auf die Verdienste seines Urgrossvaters und seine Verheirathung mit der Tochter Robert Arden's aus Wellingcote der Gebrauch eines adligen Wappens durch eine förmliche Urkunde gestattet war. Nach vollendeten Schuljahren scheint Shakespeare das Gewerbe seines Vaters übernommen zu haben. Schon in seinem 17ten Jahre verheirathete er sich mit Anna, der 25jährigen Tochter eines gewissen Hathaway, eines ganz wohlhabenden Mannes zu Shottery in der Nähe von Stratford. Aus dieser Ehe hatte er 1583—1584 zwei Töchter, Susanna und Judith, und einen Sohn, Samuel, der im zwölften Jahre starb. Kurz hernach wurde er, wahrscheinlich wegen eines Wilddiebstahls, wozu ihn eine Gesellschaft junger Leute verführte, genöthigt, nach London zu fliehen, wo er Schauspieler wurde. Wir haben schon oben erzählt, dass er sich 1598 von Henslow's Truppe trennte und am der Direction des neuerrichteten Globus selbst Theil nahm. Damals stand er in der Blüthe des Ruhms; er war der Liebling des Volks, ohne Nebenbuhler; die vornehme Welt, der Hof, die Königin erwiesen sich ihm freundlich; auch diejenigen, welche das Theater eigensinnig als ein unbedeutendes Spiel betrachteten, rechneten ihn wegen seiner epischen Poesieen zu den besten neueren Dichtern. Alles, was der grosse Dichter in jenen Jahren geschrieben hat, ist auch von einer hohen trunkenen Begeisterung überleuchtet; es war eine zweite, höhere Jugend, die ihm frischer und blühender als seine erste wiederkehrte. Freilich musste er nach diesen herrlichen Tagen, auch noch bittere

Erfahrungen machen, aus denen später die tiefsinnigsten Werke, Hamlet, Lear und Macbeth, emporstiegen. Sein besonderer Gönner, dem er mit zärtlicher Freundschaft anhing, war der Graf von Southampton, ein Freund des Grafen Essex. Späterhin verlebte er in seiner Heimath, von seiner Frau und seinen verheiratheten Töchtern umgeben, einige Jahre heiterer Ruhe, starb aber am 23. April 1616 einen unerwartet frühen, innigst betrauerten Tod. — In Stratford angefangen und in London vollendet ist das Gedicht: Raub der Lucretia. Die andere Erzählung, Venus und Adonis, 1593 gedruckt, widmete er dem Grafen von Southampton. So trefflich diese kleinen Epen sind, in denen die jugendliche Kraft freilich noch oft über das Maass hinausdrängt, so stehen doch 154 hinterlassene Sonette ungleich höher. Es gilt von ihnen im Verhältniss zu Shakespeare's dramatischen Arbeiten dasselbe, was wir früher über das Verhältniss von Camoëns Lyrik zu seiner Epik gesagt haben; hier entfaltet sich die Welt in objectivster, spiegelreiner Klarheit, wie sie ist; der Gegenstand ist die Enträthselung des Geistes in seinem scheinbar zusammenhanglosen und verworrenen Leben. Dort aber spricht der Dichter in den lieblichsten Versen, in den süssesten Worten, mit Spenser's Weichheit, die tiefe Sehnsucht und Wehmuth seines Herzens aus. Welche Liebe, welche Zartheit offenbart sich hier! Die Trauer um den Untergang des jugendlich schönen Lebens, die anmuthige Tändelei mit dem Freunde und mit der Geliebten sind in ihrer schlichten Wahrheit unergründlich. Und eben dieser Dichter war es, der jene heroischen Gemälde der Römischen und Englischen Ge-

schichte, jene lieblichen Lustspiele, jene phantastischen Mährchen, jene tiefsinnigen Trauerspiele entwarf, in welchen die Figuren, wie Göthe sagt, Uhren gleichen, an welchen man nicht blos das Zifferblatt, sondern zugleich das innere Getriebe sieht. 35 von Shakespeare's Dramen sind entschieden ächt; über andere kann man nicht so gewiss werden, ob sie Jugendarbeiten von ihm sind, ob er sie mit Anderen zusammen gedichtet hat oder ob sie ganz von Anderen herrühren. Das erste ist der Fall mit Locrin, mit einer Bearbeitung des Lear, des Königs Johann, mit dem lustigen Teufel von Edmonton, einem herrlichen Lustspiel, welche Stücke L. Tieck im Altenglischen Theater übersetzt herausgegeben und Shakespeare zu vindiciren gesucht hat. Die Geburt des Merlin hat er mit Rowley zusammen gedichtet. Die Mordgeschichte Arden von Feversham und die schöne Emma gehören nach L. Tieck's Urtheil in der Vorschule zu Shakespeare, wo sie nebst Merlin und Green's Baco übersetzt sind, Shakespeare nicht an. Die Verklagung des Paris, Mucedorus, Eduard III, Der Londner verlorne Sohn, Thomas Lord Cromwell, Sir John Oldcastle, Ein Trauerspiel in Yorkshire, Die Puritanerin oder Die Wittwen von Wattingstreet sind zweifelhaft.

Der ewige Grund, auf welchem bei Shakespeare alle menschlichen Begebenheiten aufgetragen sind, tritt nicht als ein Hintergrund zurück, sondern löst sich mit in die wirklichen Begebenheiten auf und erscheint in der dramatischen Poesie in dem Gegensatz des Komischen und Tragischen. Wo der Dichter das allgemeine menschliche Geschick als ein Wesentliches auffasst, als den Grund, der alle Wirklichkeit trägt und

in welchem sie als Wirklichkeit wieder verschwindet, indem nur jenes Verhältniss der Menschheit überhaupt das Bestehende darin ist, da muss er nothwendig tragisch sein. Wo er aber mit der Erscheinung oder Wirklichkeit für sich zu thun hat und sich darauf richtet, wie in dieser sich das Wesentliche im menschlichen Geschick selbst zu Schein und Spiel auflöst und sich eben deshalb wieder in dieser Scheinwelt als gegenwärtig erhält, da wird er komisch. Die antike Komödie musste die Wirklichkeit als das Verkehrte und Nichtige im Ganzen und Grossen auffassen und ihr Anblick hat daher immer etwas Erschütterndes. Bei Shakespeare erhält sich uns in der Anschauung der Welt des Scheines immer das süsse und belebende Gefühl, dass auch darin etwas Wesentliches und an sich Gutes gegenwärtig bleibe. Mitten in den Thorheiten und Nichtigkeiten lebt deswegen bei ihm, mit einem tragischen Anklange, frische Liebe, wie im Wintermährchen und Was ihr wollt, oder wackere Freundschaft, wie im Kaufmann von Venedig, oder wahrhafte Weltbetrachtung und herzliche Treue, wie in Wie es euch gefällt u. s. w. Weil hier nun Alles an der heiteren Oberfläche des sichtbaren Lebens spielt und auch das Tiefste sich auf derselben abbildet, so sind auch die Personen und Geschichten nicht solche, die das Weltgeschick im Grossen und in seiner allgemeinen Bedeutung ausdrücken, sondern sie erscheinen als einzelne, durch welche aber dies Geschick eben in die zufällige Wirklichkeit eintritt; es sind Privatgeschichten, auch wenn sie an Höfen spielen, dem Stoff nach zum Theil

erfunden, zum Theil auf uralten Novellen beruhend, die in Shakespeare's Behandlung die höchste Verklärung erreichten. In seinen Lustspielen lassen sich wieder zwei Hauptclassen unterscheiden. Die eine erschöpft die Bedeutung in der Handlung, so dass sich Alles in dies Spiel verliert, wie Die beiden Veroneser, Die Irrungen, Maass für Maass, Die gezähmte Widerbellerin dies zeigen. In diesen Stücken finden wir den Gegensatz der komischen und ernsten Elemente entweder gar nicht oder doch sehr schwach und untergeordnet, denn es ist Alles an und für sich gleichartig. Weil sich die Betrachtung immer in der äusseren Handlung erschöpft, so enthalten sie auch mehr eine bestimmt auszudrückende Lehre oder Moral. — Die zweite Form des Shakespeare'schen Lustspiels ist die, worin die Betrachtung sich auf die tieferen Beziehungen und Verhältnisse, als auf etwas allgemein Gültiges wendet, wie Der Sommernachtstraum, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt und ähnliche. Hier ist der Hauptbegebenheit immer eine andere Verwicklung lächerlicher Personen und Motive zugesellt, damit wir durch die Gleichartigkeit beider einander abspiegelnder Seiten erkennen, wie doch auch wieder in dem, worüber wir lachen, sich die wesentlichen Züge unserer Natur darstellen. Weit entfernt also, dass die lustigen Personen und Scenen, wie es allerdings im Spanischen Drama grösstentheils der Fall ist, nur der Parodie wegen da wären, leiten sie vielmehr die tiefere Bedeutung der Haupthandlung in die gemeine Welt hinüber; so ist z. B. in Was ihr wollt die anfangs so schwermüthige und sehnsüchtige Liebe des

Herzogs doch zufällig und leicht auf einen anderen Gegenstand gewandt, die streng trauernde Olivia wird von einem Unbekannten gefangen und diesem Paar stehen die tollen Werber, Junker Christoph und Malvolio, gegenüber, ohne welche die Betrachtung zu herbe und moralisirend auf den Leichtsinn und die Unbeständigkeit der Hauptpersonen fallen würde. — Indessen sind beide Formen des Lustspiels nicht überall streng zu sondern; sie gehen ineinander über und nähern sich einander stufenweise, wie im Sturm, in Cymbeline, Viel Lärmen um Nichts, Ende gut Alles gut, im Kaufmann von Venedig. Im letzteren Stück besonders durchläuft jenes gegenseitige Abspiegeln mehrfache Stufen. Die schwierige Verwicklung des schwermüthigen Antonio mit dem Juden wird durch das Spiel einer muthwilligen Verkleidung gelöst: so nur kann jener drückende Zustand in einen trüben Traum zerrinnen, von dem wir am Licht eines heiteren Tages erwachen. Die idealen Personen, Bassanio und Porzia, werden einander durch einen magischen Zufall gegeben, die untergeordneten, Lorenzo und Jessica, erwerben einander durch kühne Anstrengung und Aufopferung. Nach Auflösung aller misslautenden Gegensätze vereinigen sich im fünften Act alle Stimmen zu einem vollen, heiteren Accord. Am vollkommensten dürften die Lustspiele sein, in welchen diese entgegengesetzten Richtungen sich so ineinander auflösen, dass die Haupthandlung sich ebenfalls ganz in leichte Erscheinung verwandelt, wie im Sommernachtstraum und vorzüglich in Verlorne Liebesmühe, wo die komi-

sche Ironie völlig ohne alle Bitterkeit durchgedrungen ist. Es erscheint hier ganz natürlich, dass der König und seine Hofleute, nachdem sie kaum geschworen, sich tiefen Forschungen und einem mönchischen Leben zu weihen, durch die Ankunft der schönen Prinzessin und ihrer Damen sogleich umgestimmt werden, und selbst in der Art, wie sie ihre Liebschaften zu verbergen suchen, liegt schon, dass sie diese vor sich selbst beschönigen; vortrefflich ist es, dass der Spötter Biron, der noch am ersten entschuldigt sein konnte, doch die Gelegenheit wahrnimmt, seinen eigenen Fehltritt zu verbergen und die anderen zu höhnen, bis auch er entlarvt wird. Und zwar entlarvt durch den ehrlichen Dummkopf Costard, der, zuerst abgestraft, seine Uebertretung mit einem Mal abgebüsst hat und in seiner Natürlichkeit das Mittel sein muss, wodurch die ganze weise Gesellschaft sich in gleicher Schwäche darstellt. Dieser Akademie steht dann die andere gegenüber, deren Mitglieder Armado, Holofernes und Nathanael sind und die es im ernsten Schweiss ihres Angesichts eben so lustig macht wie die idealische; vorzüglich sind beide Gesellschaften in Maskenspielen recht absichtlich nebeneinander gestellt. Die Nachricht vom Tod des Königs von Frankreich, des Vaters der Prinzessin, bewirkt eine schnelle Abmachung und Anordnung der ganzen Angelegenheiten, so dass dadurch alle jene Mühseligkeit und künstliche Berechnung, die vorherging, in ein leichtes Spiel zerrinnt. Dieser classischen Composition entspricht nun auch ganz die Fülle von Witz, die geistreiche und doch leichte, spielende Ausführung und die klare ruhige Haltung des Ganzen. — Am meisten aus dem

Kreise des Lustspiels in den der Komödie übergehend und die Intrigue bestimmter Verhältnisse mit dem Zauber des Phantastischen verwebend sind Der Sommernachtstraum und Troilus und Cressida. Der erstere ist eines der höchsten Meisterwerke der romantischen Dichtung, in welchem die blühendste Einbildungskraft, gutmüthige, liebevolle Schalkheit, seltsamer Humor, Launen der Liebe und alles Thörichte und Erfreuliche in wundersamen Gestalten den verstehenden Leser necken und beglücken. Die zarte und süsse Elfenwelt dieses Stücks ist übrigens ganz volksmässig. Die heroische Komödie, Troilus und Cressida (s. Th. II S. 235), diese tragische Parodie, ist unter allen Werken gewiss das seltsamste. Der Gegenstand, der Trojanische Krieg, um eine treulose schöne Frau geführt, ist ebensowohl als Rittergedicht und alte Sage wie als Lustspiel und Parodie behandelt. Der Leser muss den Homer und seine Antiquitäten völlig vergessen und sich dem Uebermuth und der fliegenden Laune des Dichters ganz überlassen, der in einer ernsthaften Scene den Hektor ruhig vom Aristoteles sprechen lässt, der eben so wie Troja zum Sprichwort geworden war; denn es hiesse wohl auf den Dichter hineinsündigen, wenn man annehmen wollte, diese Stümperei, durch welche er sich einem antiquarischen Gönner verächtlich machen konnte, sei seine baare ungeschminkte Unwissenheit. Troja wie Hektor und Achilles waren wie Amadis oder Tristan Gemeingut. Eben so folgt er den modernen Sagen der Engländer und der neueren Völker, die, vom Virgilius begeistert, den sie früher kannten, als den Homer, vom Hektor und dessen Brüdern abstam-

men wollten: dieser ist der edle Held, Achilles ein meineidiger, verächtlicher Raufer. Und so parodirt das Gedicht mit Bewusstsein die Ritterzeit, die hohe politische Weisheit, welche sich selber überspringt, die scheinbare Liebe und selbst das Unglück, und der Chorführer Thersites behält für den rohen Sinn, der eben der unverwerfliche ist, Recht und schlägt das edle Gefühl aus dem Felde. Hat Shakespeare in den meisten seiner Werke seine reiche, gewandte und gewaltsame Sprache dem Gegenstande und den Gedanken untergeordnet, ist auch im Unterbrochenen, Widerspenstigen, Widersprechenden die Schönheit seines Styles zu finden, so hat er hier Vers und Sprache, wie sonst nie wieder, recht eigentlich con amore bearbeitet; er schwelgt im Witz und in der Antithese; er fühlt sich behaglich in seiner vollendeten Virtuosität.

Shakespeare's Tragödien zerfallen ebenfalls in zwei Classen, die historischen, sowohl Römischen als Englischen Stücke, und die, welche die menschliche Natur von allgemeinen Gesichtspuncten umfassen. Das antike Drama schloss sich mehr an den Mythus und verlegte die Reflexion über die Handlung und über das Pathos der Handelnden in den Chor; das moderne Drama, ganz auf die unmittelbare Gegenwart der Idee gerichtet, neigt sich mehr zur Behandlung historischer Stoffe und verflicht das Wesen des Chors, die abspiegelnde Reflexion, mit in die Handlung. In Shakespeare's Tragödien wird Alles, was bei einer grossen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was in Momenten ungeheurer Ereignisse sich in dem Herzen der Menschen verbirgt, ausgesprochen; was ein Gemüth ängstlich verschliesst und

versteckt, wird hier frei und flüssig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie. Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt, wie jener; beiden ist nichts verborgen; aber wenn des Weltgeistes Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja, oft nach der That zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimniss zu verschwätzen und uns vor oder doch gewiss in der That zu Vertrauten zu machen. Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der ruhig Betrachtende, Alle tragen ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrscheinlichkeit; jedermann ist redsam und redselig; genug, das Geheimniss muss heraus und sollten es die Steine verkünden. Selbst das Unbelebte drängt sich hinzu, alles Untergeordnete spricht mit, die Elemente, Himmel-, Erd- und Meer-Phänomene, Donner und Blitz; wilde Thiere erheben ihre Stimme, oft scheinbar als Gleichniss, aber ein wie das andere Mal mithandelnd. *) In diesem Sinn muss man die Tragödien des Dichters auffassen. Die Römischen zeigen uns alle Hauptmomente der Römischen Geschichte: den Kampf der Aristokratie und Demokratie, die Entstehung der Monarchie, den Kampf um dieselbe und den scheusslichen Verfall der späteren Zeit. Coriolanus ist in seiner Tiefe, betreffe es Politik, Moral, Zeichnung der Unzuverlässigkeit des Volks, der Charakterschilderung, eins der lehrreichsten Werke. Nie ist noch die Verachtung der unwissenden Menge so stark im Munde eines adligen Kriegers ausgesprochen worden, der sich durch seinen eigenen Ungestüm

*) S. Göthe's Nachgelassene Werke, Bd. V S. 41 ff.

stürzt. Der sich verbannen liess, um den Seinigen auch nicht im Erlaubten nachzugeben, muss dann den Fremden in viel grösseren Dingen sich beugen, welches diese natürlich nicht erkennen wollen und können. Cäsar muss mit Antonius und Cleopatra zusammen betrachtet werden, denn in diesem herrscht die gewaltige Vollendung jener Zerstörung, die im Cäsar gleichsam nur gelinde beginnt. Wie diese Tragödie sich ruhig und einfach fortbewegt und der Held auch im Untergehn sich sanft seinem Schicksal ergibt und mit der hohen Grazie eines edeln Geistes stirbt: so ist Antonius heftig, stets das Maass überschreitend, im Glück übermüthig, im Unglück verzweifelt und tollkühn. In diesem Geist bewegt sich auch das Schauspiel gewaltsam und springend, verbindet sehr ungleichartige Elemente und stimmt mehr wie einmal den Ton der Komödie an. Die gänzliche furchtbare Auflösung dieser Verhältnisse schildert Titus Andronicus, ein Drama, das noch wenig verstanden ist, weil man sich an Aeusserlichkeiten gehalten und namentlich die Grausamkeit nicht begriffen hat, die hier in ihrer diabolischen Kaltblütigkeit so nothwendig war, wie die ekle Unzucht, gegenüber dem geretteten edeln Sinn alter Römersitte. — An den Englischen Tragödien besitzen die Engländer eine Reihe von zehn grossen Werken über die Englische Geschichte und eine ihrer merkwürdigsten Perioden, wie kein anderes Volk etwas dem nur Aehnliches aufzuweisen hat. Der später gedichtete neuere König Johann eröffnet als tragisch-humoristischer Prolog diese mächtige Welt von Bildern und Erscheinungen, Gedanken und Empfindungen, Leidenschaften und

Schicksalen. Mit herber Ironie und tiefsinniger Wehmuth verhöhnt der Dichter in diesem Prolog alle sogenannte Politik und klagt den Eigennutz, die Herrschgier und Treulosigkeit der Fürsten an, die schwankende Anmassung und Achselträgerei der Grossen und das Zusammenbrechen aller Leiden auf die erliegende Unschuld: eben so das Ungenügende dieser armen, hinterlistigen Klugheit, die Kurzsichtigkeit des Despotismus, der das Schwert gegen sich selber geschliffen hat. Als Chorus gleichsam, der dies Alles im Bewusstsein sieht und erkennt, dient ein wilder Lustigmacher und Held, Faulconbridge, der eben so eigennützig, klug und ein Diener des Glücks, wie die übrigen, Alles zu seinem Vortheil kehrt und nicht minder wie jene, die er verspottet, auch den loyalen Patrioten so heftig zu spielen weiss, dass er selbst an seine Tugend glauben darf. Kann diese kühne, grossartige Einleitung für alle Geschichtsdramen dienen, so tritt nun in Richard II, indessen fast dreihundert Jahr verflossen waren, ein anderer elegisch-prophetischer Prolog ein, der in einem erst scheinbar unbedeutenden Zwist einzelner Männer und Familien schon die schweren, langwierigen und blutigen Bürgerkriege andeutet, in welchem die grossen adligen Familien in gegenseitigem Kampf fast vernichtet wurden. Ein leichtsinniger König, dessen edles und schönes Gemüth sich erst im Unglück zeigt und ausbildet, wird von einem klugen Usurpator verdrängt, der sein Glück und die Umstände zu benutzen versteht. Diese Glücksfälle, welche ihn erhoben haben, wiederholen sich auch zu seinen Gunsten, indem er die Freunde niederschlägt, die ihm zum Thron verhalfen. Diese hei-

tere Lust der Gegenwart spiegelt sich in den beiden heroischen Lustspielen ab, deren Inhalt das Leben und der Tod Heinrichs IV sind. Bis zum Gipfel steigt Ruhm und Freude, die Verherrlichung des Helden und des Vaterlandes in Heinrich V. — Diese Schauspiele schrieb der Dichter als reifer Mann; als Jüngling, scheinbar unerfahren, aus ernstem, erhaben gestimmtem Gemüth, die Kriege der rothen und weissen Rose. — Am Enkel, Heinrich VI, an der edeln, fast heiligen Unschuld, werden die Vergehungen seines Grossvaters heimgesucht. Aber die siegende Partei nährt schon in ihrem Schooss jenen Richard III, der auch an ihnen selbst, Brüdern und Verwandten, alles Unrecht straft, das sie gegen ihre Feinde ausgeübt haben. Dies ungeheure Schauspiel, das wieder prophetisch, mythisch und hochpoetisch diese furchtbare Zeit und das furchtbare Gemälde zu Ende führt, lässt uns Hoffnung und Zutrauen zu einer besseren Zeit fassen, in welche hinein uns nur ein ahnender Blick vergönnt ist. Diese grosse Erschütterung des Landes, wenn wir die wenigen finstern Jahre der Maria abrechnen, war die letzte politische vor der Zeit des Dichters gewesen. Nur ein Jh. war seit Richards III Tod entschwunden, als er sie zu beschreiben begann: seine Voreltern hatten noch am Zwiespalt Theil genommen. Die Freude seiner Tage war aber nicht lange nach jenen schweren Zeiten geboren worden und diesen Augenblick zu verherrlichen, schrieb er Heinrich VIII, den politischen vaterländischen Epilog, zu jenen Dichtungen.

Die andere Art der Tragödien geht von dem allgemeinen Gedanken des menschlichen Loo-

ses aus; die eigentliche Handlung hat nur darin ihre Bedeutung und erscheint deshalb an und für sich mehr als Privathandlung, dahingegen die historische die ganze Bedeutung an ihrer besonderen Stelle in sich enthält und als Weltbegebenheit dasteht. Der Inhalt dieser Tragödien, Perikles, Macbeth, Othello, Romeo und Julie, Lear, Hamlet, Timon von Athen, ist immer ein allgemein menschlicher; die Begebenheiten können einem jeden begegnen; auch die Charaktere stellen solche Mischungen von Eigenschaften dar, wie sie unter Menschen immer vorkommen müssen, wie das Ausserordentliche im Guten oder im Bösen, in Kraft oder in Schwäche. Man könnte einwerfen, dass Macbeth ein ausserordentlicher Frevler, Lear ausserordentlich schwach sei und mehr dergleichen. Aber bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass dies Aeusserste erst aus dem Menschlichen und in so fern Gewohnten entsteht und zwar durch eine Fügung von Umständen, die auch ganz in diesem Kreise liegen; eben darin zeigt sich das wahre Schicksal, welches in so fern seinem Wesen nach in alter und neuer Kunst dasselbe ist. Dass die Handlungen meist unter hohen Personen vorfallen, das macht sie nicht zu historischen, sondern zeigt uns eben nur, wie die Grundzüge der menschlichen Gestalt überall dieselben sind und sich gerade in solchen Lagen, wo sie durch Würde und Umgebung am meisten in Harmonie erhalten werden sollen, am schroffsten zu verrathen pflegen. Wegen dieser ganzen Bestimmung sind diese Werke auch am meisten auf das Innere der menschlichen Gefühle und Gedanken gerichtet, denn nur durch solche Selbstbetrachtung können die einzelnen Regungen des

Gemüthes und ihre Aeusserungen die Beziehung auf den allgemeinen Sinn erhalten. Hamlet kehrt diese Seite der Reflexion so stark heraus, dass man ihn vorzugsweise ein Gedankentrauerspiel genannt hat; die übrigen Stücke sind es aber nicht weniger. Hamlets Betrachtungen gehen nicht so wohl auf die That und ihre Folgen als auf sein eigenes Inneres; dass die That durchaus geschehen müsse, das erkennt er immer an, ja, er scheint auch immer entschlossen, sie auszuführen und beständig rechtet er mit sich selbst und macht sich Vorwürfe, womit er freilich die ganze menschliche Natur anklagt, dass er vor seinem Grübeln nicht dazu kommen kann. Er verspottet unaufhörlich sich selbst und sein angenommener Wahnsinn dient ihm kaum zur Hälfte als Mittel, seine Feinde zu hintergehen; weit mehr entsteht er aus dem inneren Bedürfniss, sich selbst zu parodiren. Er braucht keinen parodirenden Narren, er hat ihn selbst in sich und lässt ihm sein volles Recht. Wer seinen Vorsatz betrachtet, der hält nothwendig sich selbst hoch, dass er ihn gefasst hat oder dazu erkoren sei; er fühlt sich edel und vortrefflich, er fängt an, mit sich selbst zu liebäugeln. Aber mit dieser Betrachtung entsteht auch der Zweifel, in der Ausführung der That durch die vielseitige Bedeutung, welche sie damit annimmt, den gleichsam jungfräulichen moralischen Werth derselben zu verlieren. Das ist die sittliche, innere Feigheit, nicht die äussere gemeine, die man auch dem Hamlet, soll nicht alle höhere Theilnahme verschwinden, nicht zuschreiben darf. Die Schwäche muss sich einbilden, Weisheit zu sein; dringt sich dazwischen immer wieder die Forderung der Ausführung auf, so

muss sie zugleich sich selbst als Afterweisheit verschmähen und verspotten. Die That wird geschehen, weil sie innerlich nothwendig ist, das bleibt gewiss; aber sie geschieht nun ohne Werth, zur unrechten Zeit, auf unrechte Weise; sie zerstört die Verbrecher, aber auch den Thäter, der nun, was er am wenigsten gedachte, blindes Werkzeug geworden ist, weil sich sein eigenes Leben im Zwiespalt schon verzehrt hatte; sie zerstört endlich Alles mit, was sie erhalten sollte. Deshalb ist der gänzliche Untergang des Königshauses am Schlusse unvermeidlich; Fortinbras muss unter dem Trompetengeschmetter auftreten, recht um die öde Stelle der Zerüttung zu bezeichnen, aber uns auch zugleich den Anblick eines neuen, frischen, thatkräftigen Lebens zu geben. Das Stocken der Haupthandlung in den letzten Aufzügen zeigt uns gerade das innere Zerfallen, worin hier eben der rechte Fortschritt besteht. Der Geist ist unentbehrlich, da sich uns durch ihn die Nothwendigkeit der That als etwas absolut Gegebenes dem weichlichen Reflectiren der Hauptperson gegenüber gegenwärtig erhält. Mitten im Grübeln werden wir immer zum Schrecken erinnert, dass der Mord des alten Königs das Einzige bleibt, was nicht wegzugrübeln ist. Macbeth ist mehr heroisch und hochtragisch gehalten und recht der Gegensatz des Hamlet. Er zeigt uns, wie Zwiespalt und innere Zerstörung die nothwendige Folge sind, wenn sich Neigungen, die an sich auf den Beruf des Lebens im Grossen und Ganzen gehen, gänzlich auf den Besitz eines äusseren Gutes werfen. Die Hexen sind hier in umgekehrter Beziehung dasselbe, was der Geist im Hamlet: sie erhalten den Gedanken

der That als einen unausweichlichen die Seele ganz umklammernden uns und dem Helden immer gegenwärtig. Die That ist nur nothwendig, weil er einmal von ihr weiss, sich einmal in ihren Gedanken vertieft hat und die Hexen thun weiter nichts als dass sie ihm davon sagen. Auch im Lear machen die überall gewöhnlichen Neigungen und Verhältnisse des Privatlebens die Grundlage aus. Thörichte Vorliebe für schmeichelnde, Härte gegen selbstständigere, aber wahrhafte Kinder, auffahrendes Wesen des Hausvaters, das aus der Gewohnheit, sich nachzusehen, entsteht und somit selbstverschuldetes häusliches Unglück; auf der anderen Seite die Bosheit der verzogenen Kinder, über die nach bekannter Erfahrung nichts geht, die aus der Behandlung von Seiten des Vaters erklärt und gewissermassen beschönigt werden könnte, die aber nun eben durch das Gefühl der einmal verletzten Heiligkeit des väterlichen Hauptes sich selbst bis zur höchsten Unnatur hinauftreibt. Lear's Wahnsinn wird erklärt und gemildert dadurch, dass er schon vorher ein alter Thor war, wie ihm sein Narr mit Recht vorwerfen kann, aber wieder bis in's Innerste rührend, weil er aus der kindlichen Unnatur und dem unermesslichen Jammer des verstossenen, der Liebe doch stets bedürftigen Greises entsteht. Indem nun das Bedeutende hier besonders in der jedesmaligen Situation erscheint, ist nicht blos der Narr, sondern der volle Gegensatz in der Geschichte des Gloster und seiner Familie nothwendig, um zu zeigen, dass so etwas, wie grässlich es auch in seiner höchsten Entwicklung sein mag, doch seinen Bestandtheilen nach in der menschlichen Natur überall verborgen

liegt. Eben so ist es der Fall in dem Stück, das unter Shakespeare's Dramen am meisten die magische Süssigkeit der Liebe, aber auch alle Schrecken dieser Leidenschaft darstellt, in Romeo und Julie. Die Zufälligkeit, mit welcher die Liebe der beiden jungen Leute so plötzlich entsteht, erregt auf der einen Seite freilich das Gefühl einer höheren Bestimmung Beider für einander; zugleich erinnert sie uns aber auch, wie für uns Menschen das Höchste und was das Schicksal unseres ganzen Lebens bestimmt, sich so ganz mit in dem Kreise des Gewöhnlichen erzeugt. Deshalb ist der Umstand unentbehrlich, dass Romeo noch kurz vorher die Rosalinde liebte und nicht etwa mit jugendlichem Leichtsinn, sondern mit der schwermüthigen Zärtlichkeit, worüber ihn seine Freunde necken. Eben dahin wirkt das, was wir vom Hauswesen der Capulets sehen und von Juliens Erziehung aus den zweideutigen Reden und Handlungen der Amme erfahren. Indem alle diese Dinge uns die raschen Entschlüsse beider Liebenden erklären können, werden wir zugleich inne, wie diese aus dem täglichen Leben natürlich erfolgenden Fügungen in ihrer Gesammtheit einer unausweichlichen Vorherbestimmung gleich gelten. Eben so bedeutend ist der ironische Schluss; die gegen einander mit schroffem Familienstolz wüthenden Parteien versöhnen sich, als wäre der ganze Streit nicht der Mühe werth gewesen, nun, da die Versöhnung kaum noch etwas werth ist, da von beiden Seiten das Schönste verloren ist, was der Zwiespalt irgend kosten konnte. Dasselbe gilt von Othello, wo die Eifersucht zum Alles verschlingenden Abgrund wird. Timon von Athen ist ein Werk aus

den reifsten Jahren des Dichters, ein tragischer, tiefsinniger Nachklang des Hamlet, Macbeth, Lear. Die tragische Finsterniss jener heroisch-mythischen Gedichte senkt sich hier in die Scenen einer nahen bürgerlichen Gegenwart, und verwandelt die Gewöhnlichkeit in ein furchtbares und philosophisches Mährchen. Das Erlebte dieses hier geschilderten Menschenhasses gibt diesem unpopulären Gedicht eine eigenthümliche Erhabenheit; jeder Gedanke und Ausdruck wiegen schwer; diese Präcision, die abgewogene Sprache, die Seltsamkeit der Wendung, das oft Wilde in Schilderung der Leidenschaft machen aber auch dieses Stück zu einem der schwierigsten des Dichters. *)

Kaum ist es nöthig, von einem solchen Dichter zu bemerken, dass er die Sprache völlig in seiner Gewalt hatte, Alles, was er nur wollte, auf das Angemessenste auszudrücken, im Starken und Erhabenen, wie im Gefälligen und Zarten. Aber für das Technische der Kunst ist das Studium derselben im höchsten Grade interessant, um sich aller dieser Mittel der Darstellung recht bewusst zu werden. Die Versart seiner sämmtlichen Schauspiele ist grösstentheils der zehn- oder eilfsylbige reimlose Jambe, der nur zuweilen mit Reimen untermischt ist, häufiger mit rein prosaischen Theilen abwechselt. Kein einziges Stück ist ganz in Prosa geschrieben, so wie denn auch denen, die sich am meisten dem reinen Lustspiel nä-

*) Diese allgemeine Charakteristik ist ein Auszug aus Solger a. a. O. Die zwischengewebten Andeutungen über Troilus und Cressida, über die historischen Stücke und über Timon von Athen sind aus Tieck's so lehrreichen Anmerkungen zu seiner Uebersetzung zusammengestellt.

hern, immer etwas beigefügt ist, was sie in einem höheren Grade, als es dieser Gattung eigen ist, poetisirt, wie z. B. mit den lustigen Weibern von Windsor der Fall ist. Shakespeare beobachtet im Gebrauch der Prosa und der Verse sehr feine Unterscheidungen nach dem Stande, noch mehr aber nach dem Charakter und der Gemüthsstimmung der Personen. Wie nun die edle, erhöhete Sprache den höheren Ständen, wenn gleich nicht ausschliessend, doch natürlicher Weise mehr eigen ist, als den geringen: so sind auch bei Shakespeare Würde und Vertraulichkeit der Rede, Poesie und Prosa, auf eben die Art unter die Personen vertheilt. Daher sprechen seine gemeinen Bürger, Bauern, Soldaten, Matrosen, Bedienten, hauptsächlich aber seine Narren und Possenreisser fast ohne Ausnahme im Ton ihres wirklichen Lebens. Indessen offenbart sich innere Würde der Gesinnungen, wo sie sich immer finden mag, durch äusseren Anstand, ohne dass es dazu durch Erziehung und Gewohnheit ausgekünstelter Zierlichkeiten bedürfte; jene ist ein allgemeines Recht der Menschen, der niedrigsten, wie der höchsten, und so gilt auch bei dem Dichter die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit mehr wie die bürgerliche. Aus demselben Grunde lässt er nach der inneren Wahrheit der Situation, je nachdem sie eine zum Hohen anspannende oder in das Gewöhnliche sich verlierende ist, nicht selten dieselben Personen zu verschiedenen Zeiten die erhabenste und wieder die gemeinste Sprache führen. Der reimlose Jambe hat dabei den Vorzug, dass er sich herauf- und herabstimmen lässt; er kann sich dem vertraulichen Ge-

sprächston mehr anschmiegen und macht niemals einen so schneidenden Abstich, wie z. B. der zwischen schlichter Prosa und gereimten Alexandrinern sein würde. Shakespeare's Jamben sind zuweilen ausgezeichnet harmonisch und volltönend, immer mannigfaltig und dem Inhalt angemessen: bald eilen sie beflügelt fort, bald treten sie mit gewichtigem Nachdruck auf. Sie sind ein vollkommenes Muster vom dramatischen Gebrauch dieser Versart, die in der Englischen Sprache seit Milton auch für die epische Gattung gedient, aber darin eine ganz andere Wendung genommen hat. Selbst die Unebenheiten in Shakespeare's Versbau sind ausdrucksvoll; ein abgebrochner Vers oder ein plötzlich wechselnder Rhythmus trifft mit dem Stocken des Gedankenganges oder dem Eintritt einer anderen Gemüthsregung zusammen. Eben so besonnen und wirkungsreich bediente er sich des Reimes. *)

Wenn die Geschichte des Englischen Theaters vor Shakespeare Stufe um Stufe seine Erscheinung vorbereitete, so ist die Geschichte desselben gegen das letzte Drittel seines Lebens und nach seinem Tode die der Auflösung der äusseren Correctheit der Form und der unendlichen Fülle des romantischen Inhaltes. Zunächst an Shakespeare schlossen sich Beaumont und Fletcher an. Von ihrem Leben weiss man wenig. John Fletcher wurde 1576 zu Northamptonshire geboren; sein Vater war Bischof in London; Fletcher studirte zu Cambridge und starb 1625. Francis Beaumont war der Sohn eines Gemeinderichters in Leicestershire, geboren 1585. Er studirte noch in

*) S. A. W. v. Schlegel a. a. O. in der dreizehnten Vorlesung.

Cambridge mit Fletcher zusammen, starb aber bereits 1615. Beide waren einander innigst befreundet und arbeiteten ihre Dramen, deren über 50 sind, gemeinschaftlich in gleicher Manier aus. Shakespeare soll ebenfalls an ihren Werken zuweilen Antheil genommen haben: von einem derselben, The two noble Kindsmen, wird dies mit Bestimmtheit versichert. Den Standpunct dieser Dichter kann man im Kurzen so bezeichnen, dass sie die Schönheit Shakespeare's zur Manier verwandelten und dadurch in das Extrem des Romantischen verfielen. Indem sie aber durch Neuheit beständig reizten und durch bunten Wechsel anzogen, wird es erklärlich, wie ihre Zeitgenossen sie sogar über Shakespeare stellen konnten, den sie wirklich, wenn der Theatereffect in Anschlag kommt, eine Zeit lang verdunkelten. Sie besassen eine ungemeine Fruchtbarkeit; Tragödien, von denen die Maid's tragedy voll unanständig, ja, schamlos wollüstiger Situationen, die Cleopatra, Rollo oder Der blutige Bruder, Bonduca, Valentinian hervorstechen; Tragikomödien, die ihnen am besten gelangen, wie der mit wirklicher Zartheit behandelte Philaster, wie die phantastische Composition: Ein König und kein König, wie das üppig-pikante Drama: The costom of the country, endlich Lustspiele, wie Der Spanische Pfarrer, wurden von ihnen mit gleicher Biegsamkeit und Leichtigkeit gedichtet. Die höchste Vollkommenheit erreichten sie nirgends, aber oft erhoben sie sich zu wirklichem Humor, dessen Eigenthümlichkeit The knight of the burning pestle, Der Ritter von der brennenden Mörserkeule, vielleicht am anschaulichsten

macht. Es ist eine Parodie der Ritterromane; der Gedanke des Ganzen ist aus dem Don Quixote entlehnt, aber die Nachahmung ist mit solcher Freiheit behandelt und auf Spenser's Feenkönigin so angewendet, dass sie für eine zweite Erfindung gelten kann. Ein Gewürzkrämer und seine Frau kommen als Zuschauer auf das Theater; sie sind unzufrieden mit dem Stück, das eben angekündigt wird, verlangen ein Schauspiel zu Ehren der Bürgerschaft und Ralph, ihr Lehrbursche, soll die Hauptrolle darin spielen. Man willfahrt ihnen, aber sie sind damit noch nicht zufrieden, machen über Alles ihre Bemerkungen und reden den Schauspielern immerfort darein. Die Illusion wird bei ihnen zum leidentlichen Irrthum; das Vorgestellte wirkt auf sie, als wäre es wirklich; sie sind dabei dem Eindruck jedes Augenblicks hingegeben und nehmen Partei für und wider die Personen. Auf der anderen Seite zeigen sie sich jeder ächten Illusion unfähig. Ralph, wie heldenmässig und ritterlich er sich auch geberden mag, bleibt für sie immer Ralph, ihr Lehrbursche, und sie massen sich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die ganz aus dem Plan des angefangenen Stückes herausgehen. Kurz, die Ansichten und Zumuthungen, womit die Dichter oft von einem prosaischen Publicum belästigt werden, sind in diesen Caricaturen von Zuschauern auf das Geistreichste und Ergötzlichste dargestellt. — Das Tragische gelang diesen Dichtern am wenigsten: es fehlte ihnen dazu an Tiefe; weit vorzüglicher waren sie im Komischen und in den ernsthaften und pathetischen Darstellungen, welche die Mitte zwischen dem Tragischen und Komischen einnehmen. Die

Charaktere, in der äusseren Haltung genügend, wurden von ihnen oft mit einer gewissen Willkür behandelt. Den ganzen Nachdruck ihres Talentes wandten sie auf Gemälde der Leidenschaften; die erste Regung und allmälige Steigerung derselben übergingen sie und fassten sie gleich in den höchsten Graden ihrer Aeusserung auf, wo sie denn, im Ausdruck das Natürliche mit dem Phantastischen glücklich verschmelzend, durch Kraft und Fülle, selbst in der Uebertreibung, hinrissen. Am meisten Tadel verdienen sie wohl in sittlicher Beziehung. Nicht als ob sie nicht Seelengrösse und Güte auf der einen, Niedrigkeit und Bosheit auf der anderen Seite mit starken Farben contrastirten, nicht als ob sie nicht gewöhnlich mit Beschämung oder Bestrafung der letzten endigten, aber sie trieben mit dem Edelmuth einen falschen Prunk und behandelten die Tugenden wie Temperamentsbestimmungen, nicht als Momente des geistigen Selbstbewusstseins. Besonders aber gefielen sie sich in einer Schamlosigkeit, in einer grellen Nudität, von welcher es vor ihnen in der Geschichte des Drama's kein Beispiel gab und auch nach ihnen keines gibt. — Als der Fortsetzer ihrer Manier zeichnete sich Massinger aus, geboren 1584; wann er gestorben, ist ungewiss. Er schrieb 37 Stücke, von denen die tragischen vorzüglicher sind, als die komischen und in welchen das Streben nach einer gewissen Regelmässigkeit sichtbar ist. *)

---

*) Eine Tragödie Massinger's, The tyrannt, die sich lange auf dem Theater erhielt, ist in Tieck's Vorschule Shakespeare's, Bd. II, übersetzt.

Nach einer anderen Richtung hin, der Nachahmung der Alten, wie wir oben schon andeuteten, arbeitete Benjamin Johnson, gewöhnlich Ben-Jonson genannt, geboren zu Westminster 1574. Nach einem schicksalreichen, abenteuerlichen Jugendleben fing er an, für das Theater zu dichten. Da er keine Popularität gewinnen konnte, so ward ihm die Beschränkung auf einen engeren Kreis, der sich für den gebildeten hielt, zur Auszeichnung. Für den Hof, mit dem er eine Zeit lang wegen politischer Rücksichten zerfallen war, schrieb er später zu dessen Feierlichkeiten mit vielem Fleiss seine Masken und ward sogar Hofpoet mit der dazu gehörenden Besoldung. Er starb 1637. Shakespeare selbst beförderte Jonson's erstes Stück, das Lustspiel: Every man in his humour, auf die Bühne. Hierauf versuchte sich Jonson im Tragischen mit zwei Stücken aus der Römischen Geschichte, dem Sejanus und Catilina. An dem ersteren Drama nahm Shakespeare selbst Antheil und spielte sogar bei seiner Aufführung eine Hauptrolle darin. Da aber Jonson mit diesen Versuchen nur geringen Erfolg hatte, so wandte er sich zum Lustspiel, für welches er auch von Hause aus günstiger begabt war. Janson war nämlich ein Mann von ausserordentlichem Verstande und gleich ausserordentlicher Gelehrsamkeit. Seine Phantasie musste sich der verständigen Anordnung unterwerfen; das Gefühl dem vorherrschenden Streben nach Witz; die Kraft eigener Erfindung dem Ideal, das er sich aus dem Studium der antiken Dichter für Tragödie und Lustspiel construirte. Allen Werken Jonson's lag daher ein Begriff zu Grunde; erst aus diesem gestaltete sich ihm die Handlung, in

deren Verlauf abermals jeder Charakter die consequente Entwicklung eines bestimmten Begriffs, ja, eine jede Scene die epigrammatisch abgeschlossene Darstellung eines besonderen Gedankens ward. So musste denn das Ganze einen allegorischen Anstrich empfangen. Die Klarheit der begründenden Idee ward zur Nüchternheit, denn das Charakteristische der einzelnen Figuren und Situationen entsprang nicht aus lebendiger Individualität, vielmehr ward es überall, wo es zur unmittelbaren Wirklichkeit überzugehen im Begriff war, von dem vorschlagenden abstracten Gedanken erkältet. Nun mochte der Dichter im Einzelnen noch so viel Phantasie zeigen und seine Sprache vornehmlich mit dem reichsten Witz verschwenderisch ausstatten, niemals konnte er den unendlichen Zauber erringen, der aus einer Poesie uns anspricht, in welcher die höchste Eigenthümlichkeit sich mit den allgemeinen Gesetzen des Schönen zugleich darstellt. So blieb denn für ihn der Stoff der Geschichte Geschichte, ohne zur Poesie zu werden; die geschilderten politischen Vorfälle haben mehr das Ansehen eines Geschäftes als einer Handlung und das Beste, was man von seinem Sejanus und Catilina sagen kann, ist, dass beide höchst gründliche dramatische Studien nach den Quellenschriften der Alten sind. Im Lustspiel wirkte sein geistreicher Verstand zur Belebung des Einzelnen höchst vortheilhaft; grosse Beobachtung des wirklichen Lebens vereinigte sich bei ihm mit dem abgemessenen Entwurf des Ganzen; eine Fülle einzelner Lächerlichkeiten und blendender Witze schmückt jede Scene. Allein indem er besonders auf die Consequenz der Charaktere hinarbeitete, gab er die-

sen zu viel Breite und vernachlässigte darüber die Handlung, die in ihrer Verwicklung und Entfaltung sich oft nur unbehülflich, zuweilen sich selbst widersprechend fortbewegt. Im Witz aber war ihm jene Süssigkeit des Scherzes versagt, welche mit harmlos gaukelndem Spiel die heiterste Stimmung erregt; Jonson, von Plautus, Terenz, Horaz, Persius, Juvenal genährt, von der Schärfe seines Verstandes unterstützt, neigte sich entschieden zum Satirischen und zu dessen prosaischer Bitterkeit. Dies Missverhältniss der sorgsam ausgearbeiteten oft vollendeten Einzelheiten zur unharmonischen Organisation des Ganzen ist das Eigenthümliche aller seiner Lustspiele. In seinem ersten, Jedermann in seinem Humor, finden sich die glücklichsten Situationen: der eifersüchtige Kaufmann z. B. wird in dem Augenblick zu einem wichtigen Geschäft abgerufen, wo seine Frau eben einen ihm verdächtigen Besuch erwartet, wo er also seinen Bedienten gern zum Wächter bestellen will, ohne ihm doch sein Geheimniss anzuvertrauen, weil er vor allen Dingen fürchtet, man möchte seine Eifersucht merken. Das folgende Lustspiel, Jedermann ausser seinem Humor, ist viel geringer. Von Seiten der Anlage sind Volpone oder Der Fuchs, Der Alchymist und Epicöne oder Das stumme Mädchen die vorzüglichsten. Der Bartholomäusjahrmarkt scheint nur wegen des theatralischen Effectes vielen Beifall gefunden zu haben; ohne alle eigentliche Handlung ist er ein Aggregat solcher Scenen, wie sie der Lärm, die Zänkerei, Dieberei eines Marktgewühls zu erzeugen pflegt; des Dichters Talent, die gemeine Natürlichkeit zu copiren, zeigt sich übrigens bei den einzelnen Figu-

ren in hellem Licht. Von einem Dichter, dessen ganzes Wesen die Kritik war, lässt es sich erwarten, dass er die dramatische Form nicht unbenutzt liess, dem Publicum zu sagen, welchen Begriff er von der Poesie habe, was ihm der höchte Maasstab aller Leistungen sei. In dieser Abeicht schrieb er seinen Poetaster, der mit modernen Sitten am Hofe des Augustus spielt und die Jonson'sche Poetik entwickelt. *)

Diese Dichter stellen uns die Hauptrichtungen der dramatischen Poesie jener Zeit dar; eine zahllose Menge, unter denen vorzügliche Talente, wie Rowley, Thomas Dekker, John Marston, George Chapman, Thomas Middleton, James Shirley und viele Andere, schlossen sich ihnen an und waren mit bald mehr bald minderem Glück thätig. Unterdessen entwickelten sich die Puritanischen Streitigkeiten; die Republicaner siegten über die königliche Partei. Karl I ward enthauptet, Cromwell bemächtigte sich der Herrschaft, die königliche Familie entfloh nach Frankreich. Dem frommen Sinn der Puritaner war das Theater

*) Vgl. A. W. v. Schlegel a. a. O. Tieck hat in seinen sämmtlichen Werken, ich erinnere mich nicht sogleich in welchem Bande, eine Bearbeitung des Volpone und der Epicöne gegeben. Das letztere Stück scheint mir alle Vorzüge und alle Mängel Jonson's in noch höherem Grade als das erstere zu zeigen. Welche Verirrung, die Katastrophe eines Lustspiels auf der Entdeckung der Impotenz eines alten Sonderlings zu basiren! Ueber die Frigiditas als Hemmungsgrund der Verheirathung mit dem vermeintlichen Frauenzimmer wird mit juristischer Breite und Behaglichkeit gesprochen. Aber wie viel vortreffliche Situationen finden sich wieder, wie herrliche komische Züge (z. B. in dem Verhältniss des Alten zu seinem Bedienten, in den Intriguen, die aus der grenzenlosen Liederlichkeit der Weiber entspringen u. s. w.

ein Gräuel; die eingerissene Schamlosigkeit, die, von Beaumont und Fletcher zuerst fixirt, immer fortdauerte und, wie in Dekker's Ehrlicher Hure, sogar Bordellscenen nicht vermied, gab eine starke Berechtigung zu dieser an sich bornirten Ansicht; 1647 wurden die Theater förmlich durch ein Gesetz geschlossen und blieben es bis zur Zurückkunft der Stuarts 1660. Die Dichter selbst theilten in ihrem Leben den mannigfaltigen Wechsel der Zeit; die meisten blieben Anhänger der königlichen Partei und gingen auch zum Theil nach Frankreich. Sie konnten bei der einseitigen Richtung der Puritaner zur religiösen Poesie für ihr Talent und ihre Phantasie nicht Spielraum genug gewinnen. Der Ernst aller Zustände, die tiefe Erschütterung des ganzen Volkes nährten die Reflexion, weshalb jetzt beschreibende und philosophirende Gedichte zahlreicher und beliebter wurden. Erwägt man die Verhältnisse der Parteien, so zeigen sich vier verschiedene Situationen als nothwendig aus ihrem Conflict hervorgehend: ein Indifferentismus, der nur das private Interesse egoistisch im Auge hatte und, mit glatter Geschmeidigkeit die Rollen wechselnd, einer oberflächlichen Lebensansicht huldigte, einzig auf den äusseren Anstand und dessen Eleganz bedacht; zweitens eine ernste Gesinnung, abhold gewaltsamen Veränderungen und im Gedanken des Ewigen wehmüthigen Trost suchend für die Nichtigkeit und Vergänglichkeit irdischen Glückes; drittens eine positive Begeisterung für die Religion und für ihre kirchliche Befestigung; endlich eine satirische Verhöhnung aller der Carricaturen, welche der religiöse und politische Fanatismus der Zeit hervorriefen. Wenn

diese Stimmungen, mannigfach vertheilt offenbar die Grundlagen aller damaligen Verhältnisse Englands kurz vor der Revolution, während derselben und nach ihr ausmachten, so ist es natürlich, dass sie sich auch in der Poesie reflectirten; die Dichter, durch welche dies geschah, sind die Lyriker Waller und Cowley und die Epiker Milton und Butler.

Edmund Waller wurde 1605 zu Colshill in Hertfordshire geboren, bildete sich am Hof Jacobs I zum vollkommenen Weltmann aus, erwarb sich ein grosses Vermögen und wusste zwischen Royalisten und Puritanern mit einer so seltenen Zweideutigkeit sich zu bewegen, dass immer die herrschende Partei ein Interesse für ihn nahm und er sich kluger Weise für sie eine gewisse Unentbehrlichkeit zu schaffen wusste; er starb 1687. Seine Poesie war eine Tochter der Gelegenheit; aus der Macht eines inneren Triebes scheint Nichts bei ihm hervorgegangen zu sein; wenn aber ein materieller Reiz da war, der mit der Steigerung seines Wohlstandes, seiner Ehre, seines Lebensgenusses zusammenhing, so verfasste er höchst zierliche und correcte Gedichte, z. B. an ein reiches Fräulein, das er ihres Vermögens wegen zu heirathen wünschte, an Cromwell, Seine Hoheit zu verherrlichen, an Karl II bei dessen Restauration u. s. w. Dem Gedankeninhalt nach sind alle diese Productionen gewöhnlich; zwischen einer erkünstelten Wärme des Gefühls und einer alltäglichen Moral schweben sie mitten inne; was sie aber auszeichnet und wodurch Waller für die Englische Poesie so wichtig geworden ist, das ist ihre durchgängige Angemessenheit im Ausdruck, ihre graziöse Anständigkeit. Wie er selbst

im Leben vor jedem Extrem sich hütete: so auch herrschte in seinen Versen dieses glatte Gleichmaass, welches durch die geschmackvolle Haltung anzog, wie wenig es auch im Gehalt befriedigte. — Den Gegensatz zu ihm machte Abraham Cowley, geboren zu London 1618, ein Anhänger der königlichen Partei, der er auch auf der Flucht nach Paris folgte; nie recht glücklich im Leben starb er 1667. Er war ein edler und tiefer Mensch, der sich gern in die Geheimnisse des Denkens verlor und dessen Poesie einen durchaus philosophischen Charakter annahm. Wenn er auch erotische Gedichte schrieb, wenn er ferner ein Epos, eine Davideis nach der biblischen Geschichte verfertigte, so waren es doch vor Allem seine Oden, durch welche er einen nachhaltigen Einfluss auf die Englische Poesie gewann. Man muss in denselben solche unterscheiden, die durch bestimmte äussere Veranlassungen hervorgerufen wurden und solche, in denen Cowley sein Gefühl ohne individuelle Bedingtheit ganz allgemein aussprach und seinen Gedanken über das Wesen der Menschheit, über deren Grösse und Stärke, Kleinheit und Schwäche, Seligkeit und Schmerz sich ganz hingab. Jene sind ihm oft misslungen; er vermochte nicht, wie die Ode es fordert, das Besondere mit dem Allgemeinen so zu verschmelzen, dass das eine Element ganz in das andere aufgegangen wäre, in welcher Kunst Pindar und Horaz eine so grosse Gewandtheit zeigen. Daher kommen denn nicht blos Zusammenhanglosigkeiten, die für Kühnheit der Lyrik gelten sollen, sondern auch unpassende, widersinnige Bilder, mit denen er der Sprache Schwung verleihen wollte; in den Oden aber,

wo er keine individuelle Lage mit der Reflexion zu verbinden hatte, wo er ungestört seinem tiefen Sinn und edeln Herzen folgte, brachte er es auch zu einer höheren Reinheit in Anlage und Ausführung.

Die religiöse Stimmung der Zeit spiegelte sich am entschiedensten in John Milton ab; er ward zu London 1608 als Sohn eines wohlhabenden Notars geboren, studirte zu Cambridge, beschäftigte sich vorzüglich mit der Lateinischen Poesie und machte hierauf eine Reise nach Italien, wo er eine sehr freundliche Aufnahme fand. Nach seiner Rückkehr nahm er für die Republicaner Partei und wurde sogar Cromwells Secretär. Die Blindheit, die ihn befiel, hinderte ihn weder an Vertiefung in die politischen Angelegenheiten, noch an fortdauernder Beschäftigung mit der Poesie. Nach Karls II Restauration hatte er einen kurzen Arrest zu dulden, zog sich jedoch, als er wieder freigelassen war, ganz von der unmittelbaren Theilnahme an der Politik zurück und starb 1674. Milton machte sich zuerst durch lyrische Gedichte bekannt. Zunächst dichtete er dann in der beschreibenden Manier zwei Charaktergemälde, Allegro und Penseroso, und zur Feier eines Festes in der Familie des Grafen von Bridgewater ein Maskenspiel, Komus, das nicht ohne das Verdienst geistreicher Verwicklung ist und vor dem biblischen Trauerspiel des Dichters, Samson Agonistes, den Vorzug verdient, wenn er selbst auch für dies mehr Ansprüche machte, weil er es im Zuschnitt der antiken Tragödie nachzubilden strebte und darin seinem Hange zu einer rhetorischen Didaktik Raum gab. Alle diese Arbeiten aber wurden durch Das verlorene und Das wiedergewonnene Pa-

radies überstrahlt, zweien epischen Gedichten, von denen das eine der Kraft seines reifsten Mannesalters, das andere seinem Greisenalter angehört. Das erstere enthält die Geschichte des Sündenfalles der ersten Menschen; das zweite die Geschichte der Versuchung Christi in der Wüste. Die ersten Menschen, ohne Schuld, ohne Beschränkung durch eine Welt voller vertrackter Widersprüche, in dem reizendsten Aufenthalt, erliegen der Verführung des Bösen zum Bösen. Diese Contraste hat Milton vortrefflich dargestellt. Meisterhaft hat er die blühende Natur des Paradieses, den kindlichen Frohsinn Adam's und Eva's und noch meisterhafter den Satan als den König der Hölle geschildert. Diese letztere Darstellung ist deshalb so interessant, weil durch sie die moderne Auffassung des Teufels in der Poesie im Unterschiede von der des Mittelalters, wo er ein Gegenstand des Spottes war, begründet worden ist. Milton hob in ihm die Stärke des eigenen Willens hervor, das Selbstbewusstsein über den Verlust der ursprünglichen Herrlichkeit und begann damit gleichsam eine Rechtfertigung, eine Anerkennung des Diabolischen, die zur Achtung, ja, sogar zu einer gewissen Apotheose desselben in der protestantischen Welt geführt hat. Klopstock, Sonnenberg, Göthe, Byron, Immermann im Merlin haben sich in diesem Sinn für die Kühnheit, für die skeptische Schwermuth des Teufels interessirt. Was bei Milton noch in einer äusseren Breite sich entfaltet, so dass er bekanntlich die höllischen Schaaren mit einem grossen militärischen Apparat, mit Kanonen u. s. f., gegen die Engel kämpfen lässt, das wurde von den späteren Dichtern tiefer in das Innere verlegt und im-

mer mehr der offenbaren Wirklichkeit des menschlichen Gemüthes als der Stätte des Bösen angenähert. Im wiedergewonnenen Paradiese suchte der Dichter die Ohnmacht des Teufels gegen das Göttliche darzustellen; wäre der Sohn Gottes als des Menschen Sohn der Versuchung erlegen, so würde damit das ganze Werk der Erlösung vernichtet gewesen sein; aber alle List und Lockung, alle irdischen Paradiese waren hier umsonst und so ward dem Menschen das wahrhafte Paradies, die Versöhnung mit Gott, wiedergewonnen. Dies letztere Epos steht dem früheren nicht in dem Grade nach, als man häufig annimmt. Nur war dem Dichter Vieles zur Manier geworden, so dass der Reiz der Neuheit fehlte. Und fand doch selbst The paradise lost Anfangs nur eine kalte Aufnahme. Was Milton's Sprache betrifft, so hat Fr. Schlegel die vortreffliche Bemerkung gemacht, dass dieselbe aus der Structur des Englischen begriffen werden müsse. Indem dies eine aus Römischen und Germanischen Elementen zusammengeflossene Sprache ist, so kann sich entweder die concrete Einheit derselben oder aber das Hervortreten eines der beiden ursprünglichen Elemente zeigen. So ist nun das Germanische hauptsächlich in Spenser's, das Lateinische in Milton's Dichtungen hervorgetreten und hat hier an dem erhabenen Stoff, an dessen Hinneigung zum didaktischen Ernst, dem das Sentimentale zur Folie dient, einen günstigen Boden gefunden. — Wenn Milton mit Inbrunst der Christlichen Religion ergeben war, wenn in ihm die Frömmigkeit der Zeit in ihrem reinsten Feuer sich concentrirte, so warf sich Samuel **Butler**, geboren 1612, gestorben 1673, ein Mann,

von dessen Leben man wenig weiss, auf die Satire, um die mannigfachen Uebertreibungen des puritanischen und presbyterianischen Eifers zu züchtigen. Er that dies besonders in einem Epos, Hudibras, bei welchem in der äusseren Anlage des Cervantes Don Quixote ihm vorschwebte. Der Held ist nämlich der wohlbewaffnete Ritter Hudibras, neben welchem als Schildknappe dessen Schreiber Ralph steht. Beide sind nichts als Gemeinheit und Albernheit. Alle hirnlose Queerköpfigkeit, die sich in Epochen fanatischer Begeisterung erzeugt, besonders die falsche Grübelei und faselnde Dialektik religiöser Schwärmer, hat Butler sehr gut gezeichnet. Seine Carricaturen verdienen das Lob, witzig zu sein, wenn man sie auch nicht so hoch stellen kann, als gewöhnlich geschieht. —

Die dritte Periode der Englischen Poesie ist an Dichtern wie an Dichtwerken die reichste, kann sich aber doch an innerer Bedeutung der zweiten nicht gleichstellen; erst gegen die neueste Zeit hin erlangt sie wieder eine solche Allseitigkeit und Tiefe der Anschauung des Lebens, dass sie mit der Zeit Shakespeare's verglichen werden kann; und doch fehlt es auch den schönsten Werken dieser unsterblichen Dichter, eines Scott, Shelley, Byron, an dem reizenden Maass, dem sich die unendliche Fülle Shakespeare's einzubilden verstand. Als nach der Reaction gegen die Puritaner die königliche Familie sich wieder nach London zurückbegab, brachte sie von Frankreich auch eine Vorliebe für den Französischen Geschmack mit nach England. Der Hof glaubte seinen Unterschied vom Puritanismus nicht besser an den Tag legen zu

können, als wenn er die Sittenstrenge desselben durch seine Ausgelassenheit und Frivolität in Französischer Form gleichsam parodirte. Zwei Dichter waren es besonders, welche den Uebergang aus dem romantischen Geist der zweiten Periode in den künstlichen der dritten machten, Davenant und Dryden. Sir William Davenant, geboren 1605, gestorben 1668, in seinem Leben reich an mannigfaltigem Wechsel des Geschicks, wurde dem Hof Karls II durch die geschmackvollere und prunkendere Einrichtung des Theaters wichtig. Für die dramatische Poesie war er zwar auch in mannigfacher Weise thätig, doch legte er selbst einen grösseren Nachdruck auf ein langweiliges Epos Gondibert, womit er sich lange herumquälte. Aber nicht das Poetische war es, wodurch er bildend einwirkte, sondern das Theatralische, worauf er sich sehr gut verstand. Die frühere Einrichtung war, wie wir oben bemerkt haben, sehr einfach; Davenant sorgte für die Illusion durch schöne Decorationen, durch prächtige Anzüge, durch Tanz und Musik. Durch letztere legte er den Grund zur Englischen Oper. — John Dryden, geboren 1631 und nach vielem Missgeschick, nach nieendender Entzweiung mit der Welt 1701 gestorben, war ein vielseitiges Talent, das aber niemals in die Tiefen des Geistes eindrang. Wie er im Leben keine feste Stellung erringen konnte, wie er bald dieser bald jener Partei mit schmeichlerischer Wendung sich hingab, in der Hoffnung, durch sie weiter zu gelangen, wie er mit der Kritik in ewigem Unfrieden lebte: so vermochte er auch keine Sphäre der Poesie mit schöpfe-

rischer Kraft zu beseelen und nur die Eleganz des Styles blieb ihm eigenthümlich. Seine Gelegenheitsgedichte, Astraea redux, Annus mirabilis, Absalom und Achitophel (worin er Karl II allegorisch in der Person des Königs David darstellte!), Die Hindin und der Panther, worin er den Katholicismus erhob und die protestantischen Secten verlachte, hatten nur ein vorübergehendes Interesse, das mit der Veranlassung, die sie gebar, erlosch. Lyrische Gedichte entschlüpften ihm zuweilen zur glücklichen Stunde, wie sein berühmtes Alexanderfest; auch poetische Erzählungen, die er Fabeln nannte, fielen nicht übel aus. Doch war sein reichstes Gebiet das Drama, worin er mit Umarbeitungen älterer Stücke, mit Opern, Lustspielen, Trauerspielen, Tragikomödien nach allen Seiten hin thätig war. Er besass eine fliessende und leichte Versification, ziemlich viel aber unverdauete Kenntnisse und dabei die Gabe, dem überall her Entlehnten einen gewissen Schein der Neuheit zu geben. Allein was er ohne wahre Tiefe des Geistes hätte leisten können, verdarb er noch durch die nachlässige Uebereilung, womit er schrieb. Bei der ungemeinen Fertigkeit, die er im Reimen hatte, kostete es ihm wenig Mühe, seine meisten ernsthaften Stücke ganz in gereimten Versen abzufassen; allein dies war eine höchst unglückliche Neuerung, denn die Englischen gereimten zehnsylbigen Verse führen durch ihre symmetrische Einförmigkeit zu grosser Steifheit. Dryden's Plane sind bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, die Vorfälle sind darin gedankenlos zusammengewürfelt; die Charaktere sind unwahr und ohne Consequenz; Leidenschaften, verbrecherische und edelmü-

thige Gesinnungen fliessen ihnen mit gleichgültiger Leichtigkeit von den Lippen, ohne je im Herzen gewohnt zu haben; am meisten gefallen sie sich in heroischen Grossprahlereien. Der Ton des Ausdrucks ist abwechselnd platt und bis zum Unsinn bombastisch, häufig auch beides zugleich; an schamloser Unanständigkeit gibt Dryden früheren Extremen nichts nach. Seinen Witz lässt er in geschraubten Sophistereien, seine Phantasie in übel angebrachten weitläufigen Gleichnissen glänzen. Alle diese unverkennbaren Fehler wurden von dem Herzog von Buckingham in einem Lustspiel, Die Schauspielprobe, The Rehearsal, mit vielem Geist lustig durchgezogen, aber Dryden fand mit seiner Satire, seinen eleganten Beschreibungen, seinen Unflätereien, seiner glatten Sprache zu vielen Anklang in der Zeit, als dass durch eine solche Kritik etwas Wesentliches in der damaligen Poesie wäre verändert worden. *)

Dryden erhob die technische, formelle Seite der Poesie zur höchsten Anerkennung; allein zu einer solchen Glätte und conventionellen Zierlichkeit, wie sie das Wesen der Französischen Poesie ausmachte, kamen die Engländer im Allgemeinen nicht, am wenigsten im Drama, wo die ältere romantische Gestaltung desselben zwar in Umarbeitungen verzerrt, doch nie ganz verwischt werden konnte. Namentlich erhielten Otway und Lee den kräftigeren, charakteristischen Ton. Thomas Otway, geboren 1651 und nach einem von Armuth schwergedrückten Leben 1685, wie man erzählt, Hungers gestorben, zeichnete sich sowohl

*) S. A. W. v. Schlegel in der dreizehnten Vorlesung.

im Trauerspiel als im Lustspiel aus. Nathanael Lee, geboren 1657, gestorben 1693, war im Leben noch unglücklicher als Otway; er wurde nämlich wahnsinnig und das Excentrische seiner Natur spiegelte sich auch in seinen dramatischen Productionen, deren tragisches Pathos in seinen hypersthenischen Metaphern nicht selten krampfhaft und unnatürlich ward. — Es ist das Wesen des Verstandes, die Unterschiede äusserlich festzuhalten und in besondere Gebiete abzusperren; durch eine solche Sonderung hofft er das Vollkommenste zu erreichen, weil er eine Seite consequent ausbildet. Diese monotone Durchführung Eines Momentes, das er zur Totalität ausdehnt, gilt ihm als das Höchste. In dem früheren Englischen Drama verschlang sich das Tragische mit dem Komischen gerade ebenso, wie im wirklichen Leben diese Gegensätze durcheinandergreifen. Seit der Restauration und seit der wachsenden Einwirkung der Französischen Literatur auf die Englische trennten sich das Komische und Tragische immer mehr zu besonderen Darstellungen; ja, selbst die prosaische und rhythmische Form trennten sich für diese Gebiete. — Das Lustspiel nahm den Charakter der Zeit in allen seinen Abstufungen in sich auf. Von dem Zeitalter Karls II bis zur Regierung der Königin Anna ist ein allmäliger Fortgang der Sittlichkeit sichtbar. Zuerst die frechste Zügellosigkeit der Handlung wie der Sprache; hierauf eine sorgfältigere Wahl des Stoffes, im Ausdruck aber fortwährend die Ueberreiztheit des obscönen Witzes, die schamloseste Unanständigkeit des Ausdrucks; endlich mildert sich auch diese, der Ton wird feiner, rücksichtvoller und es entsteht eine

halbe Achtung der Moralität, die wenigstens gegen grobe Verletzungen des Anstandes sich unduldsam bezeigt. Mit diesem Stufengange paart sich auch der der Composition. Im Beginn dieser Richtung finden wir verwickelte Intriguen, deren Inhalt meistentheils pikante, kitzliche Verhältnisse sind; späterhin, wo die Handlung zwar an sittlichem Gehalt gewinnt, können die Dichter doch die Unart der witzigen Zotenreisserei, der obscönen und frivolen Anspielungen noch nicht lassen und, da sie mit der Wahl des Stoffs schon glauben, der Sittlichkeit Genüge geleistet zu haben, so verabsäumen sie die Handlung, um im Dialog desto mehr der Ueppigkeit und dem kecken, blendenden Raisonnement sich hinzugeben: so bildeten sich die sogenannten Conversationsstücke, die unendlichen Beifall hatten; endlich als sowohl die Handlung wie die Diction nach leidlicher Sittlichkeit strebten, ward das Lustspiel in demselben Sinne moralisch, wie bei den Franzosen: es sollte belehren und bessern. Der geistreiche Sheridan ist der Gipfel dieser Tendenz. Diesen Verlauf hatte das Lustspiel bei Gay, Farquhar, Wicherley, Vanbrugh, Congreve, der Aphra Behn, der Susanna Centlivre u. s. w. Manche der zahllosen Stücke dieser Epoche waren im höchsten Grade ausgezeichnet; z. B. Gay's Bettleroper, mit der er zunächst das Italienische Singspiel verspottete, schilderte die Spitzbuben, den Pöbel und die schlechte Polizei Londons, alle Wüstheit, Schlechtigkeit und rohe Lustigkeit dieser Regionen mit unübertrefflicher Wahrheit. Späterhin, bei Foote, Garrik, Goldsmith, Colman, Cumberland wurde das Lustspiel immer edler und im Ton mannigfaltiger. —

Neben ihm bildete sich das Trauerspiel immer mehr nach dem Französischen Drama, an Tiefe, Reichthum und Glanz dem Lustspiel im Ganzen genommen nachstehend. Doch bewahrte die Erinnerung an die ältere Tragödie vor einer solchen Erkältung und Vernüchterung des Pathos, wie sie in Frankreich herrschend war. Manche der genannten Lustspieldichter, wie Congreve, dichteten auch für das Trauerspiel; andere, wie die Dichterin Susanna Centlivre, begingen mit dem Trauerspiel nur einen jugendlichen Missgriff, von dem sie bald zurückkamen, sich ihrer eigentlichen Sphäre, dem Lustspiel, zuzuwenden. Die Neigung, der älteren Tragödie sich anzuschliessen, trat am Entschiedensten bei Nicholas Rowe, gestorben 1718, hervor; dem Französischen Ideal huldigte am reinsten Jos. Addison, gestorben 1719. Sein Cato wurde von ganz Europa bewundert, weil er edle Empfindungen in würdiger Sprache vorzutragen verstand. Aber das ist auch Alles. Das Stück ist frostig, ohne einen einzigen wahrhaft erschütternden Moment. Statt auf Cato's Verhältnisse sich zu concentriren und sie durch den Gegensatz Cäsar's in das rechte Licht zu stellen, sind ganz unnöthige Liebschaften zu unnützer, ja schwächender Erweiterung der ohnehin schon schwachen Handlung herbeigezogen. Der gute Cato stiftet daher auch am Schlusse zwei Heirathen: dann bleibt ihm nichts übrig, als zu sterben und sich bewundern zu lassen. Das Ansehen dieses Cato wirkte unberechenbar und das Studium der Griechischen Tragiker, denen Thomson, Young, Mallet, Glover, Mason, Hayley nacheiferten, vermochte keine Reaction zu erzeugen, weil ihre Stücke

ohne alle theatralische Aufführbarkeit waren. Desto glücklicher war die Gattung des sogenannten bürgerlichen Trauerspiels. Lillo, ein Goldschmidt in London, der 1739 starb, wird gewöhnlich als ihr Begründer angesehen, aber mit Unrecht, denn schon vor Shakespeare und zu seiner Zeit finden sich einzelne Stücke, die völlig denselben Charakter haben, z. B. die Mordgeschichte des Arden von Feversham, die auch Lillo kurz vor seinem Tode zu bearbeiten anfing. Sein Georg Barnwell oder Der Kaufmann von London, worin ein liederlich Leichtsinniger endlich zum Verbrecher wird und dadurch dem Galgen anheimfällt, einfach geschrieben, mit den Zufälligkeiten des gewöhnlichen Lebens, erschien Vielen damals als ein Meisterwerk; sie glaubten hier das wahre Werk der Natur zu erkennen, das sie so schmerzlich seit lange in conventionellen Tragödien und leerer Wortpoesie vermisst hatten. *)

Da am Ende des siebzehnten und am Anfang des achtzehnten Jh. der abstracte Verstand alle Bewegungen der Englischen Poesie zu bestimmen suchte, wenn auch die ursprüngliche Kraft der Nation das feingesponnene Gewebe der künstlichen Theorie immer wieder durchbrach, so war es natürlich, dass diese Richtung sich auch in der Form aussprach, die sie am reinsten erscheinen liess, im didaktischen Gedicht.

*) S. über Lillo Tieck Shakespeare's Vorschule Bd. I, S. XXVII ff. Tieck bemerkt unter Anderem, dass ein anderes Stück Lillo's, The fatal curiosity, bereits die hämliche Geschichte nach einer als wahr erzählten Begebenheit enthält, welche uns Werner's Dreiundzwanzigster Februar zu unserem Schaudern gespenstisch dargestellt hat.

Schon in der Zeit der Reform hatte das Lehrgedicht, weil es der religiösen Reflexion entgegenkam, eine grosse Ausbreitung erhalten. Auch Milton's Dichtung hatte einen starken didaktischen Anstrich. Jetzt, wo die Präcision des Ausdrucks, die elegante Angemessenheit des Styls so bedeutend, namentlich durch Dryden, hervorgehoben wurden, suchte sich das Lehrgedicht immer weiter auszudehnen und die versificirten prosaischen Zurechtweisungen über Welt, Gott, Leben, Natur, Kunst und Wissenschaft wucherten überaus fruchtbar. Doch waren die meisten dieser Reflexionen ephemer. Nur zwei Dichter verdienen eine bleibende Erwähnung, Pope und Thomson. Der eine malte die Welt, der andere die Natur; der eine ging ganz in den Französischen Geschmack hinüber, der andere erweckte Töne, die bei Ossian, bei Dunbar, Spenser, in Shakespeare's: So wie es Euch gefällt, in Milton's Schilderungen des Paradieses u. s. f. seit lange schon geklungen hatten, jedoch durch die Reflexion seit einiger Zeit verscheucht waren. Alexander Pope, geboren 1688, gestorben 1744, schaffte sich durch seine Schriftstellerei, namentlich durch seine gepriesene Uebersetzung des Homer, ein ziemlich bequemes Leben, dessen er auch bei seiner Schwäche und Kränklichkeit bedurfte. Pope's ganzes Streben war auf Correctheit des Ausdrucks und auf Regelmässigkeit der Composition gerichtet. Alle seine Dichtungen, sowohl die geringeren, wie seine Elegieen, Heroiden und Satiren, als seine grösseren, wie die Lehrgedichte: der Versuch über den Kriticismus und der über den Menschen, und die beiden komischen Epen: Der Lockenraub und Die Dunciade,

sind sich in den Vorzügen, wie in den Mängeln, die mit einer solchen Richtung unausbleiblich verknüpft sind, einander völlig gleich. Der Inhalt, die Ideenfülle des Gegenstandes sind das Untergeordnete; die Auffassung, Ausbildung, Darstellung, welche ihm der Künstler zu Theil werden lässt, sind die Hauptsache. Ja, da der Künstler die technische Virtuosität desto nachdrücklicher bewähren kann, je weniger der Stoff für sich schon eine Wirkung ausübt, so ist ihm ein an sich geringfügiger Gegenstand desto willkommener, wie Pope's Lockenraube nur eine sehr dürftige Begebenheit zu Grunde liegt, ähnlich wie bei dem Boileau'schen Lutrin. Pope hat nirgends neue oder grosse Gedanken; die Philosophie, die er in seinen Lehrgedichten und in seinen Satiren vorträgt, ist ohne alle Eigenthümlichkeit, ohne alle Tiefe und Energie. Allein, was der Dichter auch sagen mag und wär' es das Trivialste, er hat es mit so viel Witz, mit so viel Grazie zu sagen gewusst, dass man beständig angenehm unterhalten ist und sich freuet, Gedanken, mit denen man als mit alten Bekannten längst vertraut war, so geschmackvoll eingekleidet zu sehen. Der Lockenraub und der Versuch über den Menschen sind Pope's beste Gedichte; die Dunciade, worin er seine Gegner zu verspotten suchte, ist das schwächste seiner Werke. — Jam. Thomson, geboren 1700, gestorben 1748, ein edler Mann, dessen Talent für die Poesie sich frühzeitig entwickelte, versuchte sich in mehrfachen Formen, besonders im Drama. Auch noch ein Maskenspiel, wohl eines der letzten, Alfred, ward von ihm gedichtet und der Schlussgesang desselben: Rule Britannia, wurde das Nationallied der Engländer. Aber sein Hauptwerk

ist das Lehrgedicht von den vier Jahreszeiten. Wir sind diesem Gegenstande schon einmal in der Indischen Poesie begegnet: Kalidasa hat ihn behandelt. Hier finden wir den Pendanten dazu: denn wenn bei dem Indischen Dichter die Gluth und die Ueppigkeit der tropischen Zone hervortreten, wenn besonders seine Schilderung eines Waldbrandes zu den schönsten Gemälden der Poesie gehört; so finden wir bei Thomson die Vollendung seines Werkes in der Beschreibung des Winters und in den Uebergängen sowohl aus ihm heraus zum Frühling als in ihn hinein vom herbstlichen Ueberfluss. Das Düstere und doch Traute, das äusserlich Oede und doch durch so tausendfaches Vergnügen geschmückte Leben des Nordischen Winters, sein Werden und sein Vergehen sind meisterhaft gezeichnet.

Eine Menge von Dichtern, Philips, Dyer, Collins, Shenstone, der Schotte Allan Ramsay, Curchill, Akenside, Mallet, Bruce, Smart, Gray, Armstrong, Penrose, Oliver Goldsmith, Rich. Glover, der Schotte Burns, Cooper u. s. w. arbeiteten im Fache der didaktischen und lyrischen Poesie mit abwechselndem Erfolg. Glover, geboren 1712, gestorben 1785, machte auch durch seinen Leonidas, ein Epos in 12 Gesängen, Epoche. Dies Gedicht ward ungemessen bewundert, als wenn es den wahrhaften Begriff des Epischen vollkommen erreicht hätte. Wenn die Franzosen ganz auf ähnliche Weise durch Voltaire's Henriade getäuscht wurden, so war doch bei ihnen der ganze Mechanismus derselben, die Vermischung des Historischen mit dem Allegorischen, in Uebereinstimmung mit ihrer früheren Poesie. Bei den Engländern war dies nicht der Fall; das Interesse für den Leonidas war nur das einer kritischen Par-

tei, einer vorübergehenden Stimmung. Diese Einfachheit der Handlung und ihrer Gegensätze, diese Mässigkeit der Beschreibungen, diese schlichte Natürlichkeit der Sprache und die Entfernung aller sogenannten epischen Maschinerie imponirte; jedoch nur für einige Zeit. Jetzt wird Niemand mehr, wenn er auch Glover alle jene Eigenschaften zugesteht, seine Darstellung als eine vollendet epische rühmen; im Gegentheil ist bei ihm das epische Pathos der freien Sittlichkeit von einem moralischen Affect verschlungen, der sich für ein heroisches Handeln gar nicht geziemt und gegen dessen reflectirte Tugenddeclamationen die naive Darstellung des Herodot hundertfach epischer ist. — Viel glücklicher waren die Engländer in der Nachahmung der alten Ballade, die man seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wieder mit Sinn und Liebe hervorsuchte und anerkannte. Young's Nachtgedanken oder Klagen über Leben und Tod, in einer vorzüglichen Prosa geschrieben, machten dadurch besonders Epoche, dass sie den weit- und tiefeindringenden Blick der modernen Reflexion mit dem schwermüthigen Ton vereinigten, der aus den alten Balladen so reizend von je her hervorklang und das Leben nie ohne die erschütternde Grenze des Todes zeigte.

Ueberblicken wir nun diese ganze Bewegung der Poesie, so zeigt sich seit der Restauration bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zuerst eine immer eifrigere, immer gelingendere Nachbildung des Französischen Geschmacks: Dryden, Pope und Addison sind die Culmination dieser Richtung. Sodann aber regt sich das alte Gefühl der Nation von Neuem, sich nicht mit dem Conventionellen und Formellen, wie zierlich

und wie witzig es auch erscheine, begnügen zu können; man will das Wesen des Lebens ergreifen und im Drama, im Lehrgedicht, im Epischen und Lyrischen drängt sich die Freude an dem inneren Gehalt, die Neigung zur Natur siegreich hervor. Im Lyrischen waren es namentlich wieder zwei Schotten, Ramsay und Burns, unter den Engländern besonders Cooper, gestorben 1800, welche die Innigkeit des Gemüthes in ihre Rechte einsetzten und die Freude am Einfachen, aber Tiefen, wieder herstellten.

Ohne bestimmte chronologische Grenze bildete sich in England seit dem Zeitalter der Königin Anna im Roman, durch den Zusammenhang mit solchen Tendenzen, nach und nach die moderne Sentimentalität. In Frankreich war die Richtung des achtzehnten Jahrhunderts zu frivol, um eine andere Gattung des Romans als die schlüpfrige und pikante aufkommen zu lassen; in Italien und Spanien behielt der Roman überwiegend den Charakter der Novelle; in England war das epische Element der Poesie für sich allein nie so mächtig gewesen, als bei den übrigen Romanischen Völkern; es war isolirt bei Ossian, bei Chaucer, bei Spenser. Die Ballade unterscheidet sich von der Romanze hauptsächlich durch einen lyrischen Zug; diese subjectivere Lebendigkeit, diese Aufschliessung des Gemüthes breitete sich während des achtzehnten Jahrhunderts im Roman nach den verschiedenen Seiten hin zu höchst bedeutenden Gemälden aus, welche auch auf die Poesie der übrigen Europäischen Völker, vornehmlich der Deutschen, den grössten Einfluss übten. Den Kern dieser Darstellungen hat man im Humor zu suchen. Der Humor ist eine allgemei-

ne Bestimmung nicht blos der Poesie, sondern der Kunst überhaupt; er ist die Spitze des Komischen, in welcher es sich mit dem Tragischen versöhnt. Witz, Satire, Ironie sind für den Humor nur Mittel zur Ausgleichung der Contraste; aller Reichthum der Phantasie, die Fülle der Bilder, ist für ihn nur ein Element der bequemen Darstellung; er geht verschwenderisch damit um, weil er die Unendlichkeit der Idee auch in der Form zu behaupten hat, aber diese witzige, bilderströmende Aussenseite ist nicht sein Zweck, sie ist nur nothwendige Folge von der Erfassung der inneren Unendlichkeit der Idee. Der Humorist zeichnet die schärfsten Contraste mit den schärfsten Farben; Alles fliehet sich; wie es aber in Wahrheit das Wesen der Idee ist: so weiss er plötzlich die Gegensätze, auch die höchsten, sich durch sich selbst vernichten zu lassen. Diese Uebergänge vom Erhabenen zum Lächerlichen, von der Freude zum Schmerz, von dem Edeln zum Niedrigen u. s. f., so dass der Widerspruch der Empfindung die Thräne des tiefsten Leidens zugleich mit dem heitersten Jubel hervorruft, dass der wildeste Kampf der Seele oft zum Quell der reinsten Lust sich umwandelt, machen das Erschütternde und Eigenthümliche des Humors aus. Er erhebt das Menschliche, selbst in seiner grössten Unbedeutendheit, zum Unendlichen und das Göttliche versteht er eben so dem Menschlichen nahe zu bringen; er bezwingt gleichsam den Nimbus desselben, um es in unsere gebrechlichen Wohnungen einzuhausen und es uns zu einer allseitigen Gegenwart zu machen. Die Poesie übt dies Geschäft der Versöhnung freilich immer und überall; im Humor aber tritt diese Metamorphose mit ausge-

sprochenem Selbstbewusstsein hervor. Der Humor hatte sich schon in Spanien durch Cervantes sehr glänzend entwickelt; eben so im Englischen Drama zur Zeit der Elisabeth; jetzt wurde er aber Princip einer Stimmung, die in mannigfachen Modificationen erschien. Zwei Bemühungen traten hierbei einleitend auf. Auf der einen Seite nämlich wusste Jonathan Swift, geboren 1667, gestorben 1745, alle Widersprüche seiner Zeit in jedem Gebiet des Lebens mit tiefster Kenntniss zu ergreifen und ihre Dialektik, wie sie unter einander sich selbst wiederlegen und aufheben, mit dem treffendsten Witz darzustellen. Keine Leidenschaft, keine Narrheit, kein Wahnsinn seiner Zeit entging ihm; sich in sie zu vertiefen, sie objectiv zu charakterisiren, ihre Verkehrtheit sie selbst äussern und sie so zu hohlen Trümmern in sich zusammenbrechen zu lassen, das war die Aufgabe, die er mit unendlichem Geist verfolgte. Freilich ist er nicht überall auf gleicher Höhe geblieben, aber durch seine Reisen Gulliver's in Lilliput, durch sein Mährchen von der Tonne, durch seine politen Gespräche ward er England das, was für Spanien Quevédo, für Frankreich Rabelais gewesen waren: der kritisch-humoristische Reflex aller damaligen Carricaturen des Geistes. — Wenn Swift oft herbe die satirische Richtung vorkehren musste, namentlich in Betreff des unglücklichen Irlands, dessen er sich so wacker annahm, so suchten Addison und mit ihm Rich. Steele in Zeitschriften, von denen besonders The Spectator grossen Nachdruck hatte, auch die positiven Seiten des Lebens zu belauschen und die Selbstbeobachtung des eigenen Inneren zu nähren. Die edle Popularität, mit der sie zu schrei-

ben verstanden, dehnte den Trieb nach Selbstverständigung und die Geschicklichkeit, sich selbst in seinen Empfindungen und Handlungen zum Gegenstand zu machen, über eine grosse Classe von Menschen aus allen Ständen aus. Hierdurch ward den psychologischen und humoristischen Romanen der Boden bereitet.

Wenn die früheren Romane sich an die Schilderung des Geistes in seiner Erscheinung hielten, so dass das Wesen als ganz in diese aufgegangen erblickt ward, so suchte man jetzt auch hinter den Vorhang zu treten. Man wollte das Spiel der Erscheinung nicht mehr blos von dem Parterre des Zuschauers her, sondern auch im Rücken des Schauspielers betrachten und sich zum Mitwisser aller der Geheimnisse machen, durch welche die Illusion bewirkt ward. Sam. Richardson, geboren 1689, gestorben 1761, wandte sich zuerst zur Charakterzeichnung. In dem einfachen Kreise des Familienlebens wusste er eine solche Masse von Gefühlen, Reflexionen und Verwicklungen aufzufinden, dass gleichsam ein neues Terrain für die Darstellung urbar gemacht ward. Seine Pamela, seine Clarissa und sein Grandison ermüdeten damals in ihrer Weitschweifigkeit keineswegs. Die gute Prosa Richardson's vergütete die Länge des Weges und die Begeisterung für die Tugend, auf die er hinarbeitete, erhielt im Leser einen moralischen Eifer. — Wenn dieser Schriftsteller von einem Ideal des weiblichen und männlichen Charakters, d. h. aufrichtig gesagt, von einem abstracten Begriff aller irgend ersinnbaren Vollkommenheiten und Tugenden des Mannes und Weibes ausging, mit denen er seine Helden und Heldinnen als mit angemessenen Attributen stattlich de-

corirte, so bildete der Friedensrichter Henry Fielding, geboren 1707, gestorben 1754, zu seiner oft leeren Ueberschwänglichkeit und selbstgefällig sich bespiegelnden Tugendhaftigkeit den Gegensatz, das Leben in seiner unmittelbaren Natürlichkeit darzustellen, wie in seinem Tom Jones, in seiner Amelia, im Joseph Andrews. Fielding übertrieb weder Tugend noch Laster, wie es bei Richardson nur Engel oder Teufel gab; er zeigte, dass in jedem Menschen ein Uebergewicht des Guten oder Bösen herrscht, dass aber eigentlich Niemandem die eine oder andere Seite gänzlich fehle. Auf dieser wahrhaften Kenntniss des menschlichen Herzens beruht ein grosser Theil des Zaubers, den er über uns ausübt. Seine Helden werden uns nicht marmorkalte fleckenlose Statuen, deren Tugendvirtuosität wir nur demüthig anstaunen können und seine gemeinen Seelen verlieren sich nie so weit in den Schmutz und Abgrund des Bösen, dass nicht immer noch ein Häärchen Menschlichkeit an ihnen wäre, womit sie uns fesseln. — Solche Toleranz erhob sich Laur. Sterne, geboren 1713 in Irland, gestorben 1768, zum Bewusstsein. In seinem Sentimental Journey through France and Italy und in seinem Tristram Shandy eroberte er ein fast unbekanntes Land durch die Art und Weise, wie er die Eigenheiten der Menschen in ihren Gewohnheiten u. s. f. in Schutz nahm. Er zeigte, wie viel Zartes, Gemüthliches sich oft mit solchen individuellen Lebensgestaltungen verschwistere, die nur dem Draussenstehenden seltsam und unförmlich erschienen, dem Individuum aber eben nothwendig seien, weil es sonst nicht dieses Individuum wäre, worin doch selbst für uns,

der ganze Reiz seiner Existenz liege. Dies Thema hat Sterne auf das Mannigfaltigste und mit dem reichsten Humor entwickelt, namentlich auch den lächerlichen Kampf auf das Vortrefflichste dargestellt, mit welchem das Individuum seine zufälligen Eigenheiten, die für dasselbe selbst Nothwendigkeiten geworden sind, gegen äusseren feindlichen Zufall oder gegen wahre Nothwendigkeit zu erhalten bemüht ist. — Den einfachen Familienroman, der liebevolle, zarte Verhältnisse ohne abstracte Idealisirung in treuer Naturwahrheit schildert, begründete Oliver Goldsmith, geboren 1729, gestorben 1774, durch seinen Vicar of Wakefield, dieser sentimentalen Idylle, wie man ihn nennen könnte, — Tobias Smollet dagegen, ein Schotte, geboren 1720, gestorben 1771, wandte sich zur Schilderung der wüsten Abgründe des Lebens, in denen er aber überall die Flammen des Komischen hochauflodern liess, wie in seinem Graf Fathom, besonders aber in den Abenteuern des Peregrine Pickle. Die heitersten Töne, deren er fähig war, schlug er in seinen Reisen des Sir Humphrey Klinker an.

Seit dieser Zeit ist der Roman fortdauernd die Hauptsubstanz der schönen Literatur Englands geblieben, bis in den letzten Decennien Moore, Shelley, Byron, Southey u. s. f. eine andere Welt der Poesie eröffnet haben, welche durch Bulwer's geniale Schöpfungen sich auch dem Roman mitzutheilen angefangen hat. — Wenn von den Romanischen Völkern die Italiener und Spanier in ihrer gegenwärtigen Poesie mehr die stille Sehnsucht nach wahrhaft aus dem Leben entquellender Poesie verrathen, so zeigen die Franzo-

sen und Engländer die Gegenseite einer strotzenden Ueberfülle. Bei den Franzosen äussert sie sich in der Entzweiung mit ihrem alten Kunstsystem, gegen dessen correcte Simplicität die Werke der romantischen Schule noch stoffartig roh und wunderlich erscheinen; bei den Engländern haben sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in drei gigantischen Dichtern gewissermassen auseinandergeworfen: Scott entfaltet die Reihe vergangener Zustände von den Angelsachsen und den alten Clans bis herab auf das achtzehnte Jahrhundert; Th. Moore vertritt die Interessen der Gegenwart mit heiterem Sinn; Byron durchwühlt Nähe und Ferne, Vergangenheit und Gegenwart, Himmel und Hölle, Geselligkeit und Einsamkeit, um zu wissen, was eigentlich das Wesen der Welt ist und wodurch ihr Schicksal bedingt wird.

Die Germanische Poesie theilt sich in drei Hauptgebiete, in die Scandinavische, Niederländische und Deutsche. Die letztere ist unter ihnen die allseitigste und tiefste und hat daher vor jenen die in sich zusammenhängendste Geschichte voraus; das Grundwesen der Scandinavischen ist tragisch, das der Niederländischen neigt sich mehr zum Heiteren, das der Deutschen ist in beiden Richtungen gleich stark.

Die Scandinavische Poesie umfasst drei Völker, die Dänen, Schweden und Norweger. Bis fast auf das sechszehnte Jh. hin haben dieselben eine gemeinsame Poesie, erst von dort an scheiden sie sich auseinander. Die ältere Poesie zeigt uns folgende Unterschiede: erstlich Denkmale der heidnischen Po-

esie; zweitens Producte der Poesie aus der Zeit, worin die Scandinavier den Uebergang zum Christenthum machten; drittens die Umgestaltung der alten epischen Ueberlieferungen zur Form der Volkslieder, eine Metamorphose, die mit der Reformation des sechszehnten Jh. zusammenfällt, von wo an eine künstliche, gelehrte Poesie beginnt.

Die Scandinavier hatten, wie die Celten, einen zunftmässigen Dichterstand, die Skalden, welche zu den Fürsten und zu dem Volk die nämliche Stellung einnahmen, wie die Walisischen, Irischen und Galischen Barden. Sie erlernten die Dichtkunst sowohl von Seiten des epischen Stoffes, dessen sie sich bemächtigen mussten, als von Seiten der technischen Bildung für seine Formation, die nach und nach eine sehr künstliche ward. Die ältesten Darstellungen, welche bestimmt in das sechste Jh. zurückgehen, hatten eine doppelte Richtung; die eine betraf die Geschichte der Götter, die andere die der Helden. Als der König Harald Harfagr im neunten Jh. die kleineren Jarle Norwegens zu unterjochen anfing, flohen viele Normänner, seit 864, nach Island, siedelten sich hier an und bewahrten in der insularischen Abgeschiedenheit die alten Erinnerungen treuer, als dies auf dem Festlande selbst geschah. Das Christenthum wurde zwar hier so gut als in Norwegen eingeführt, aber der Nordische Sinn blieb an sich noch lange heidnisch. In diese Zeit fällt nun jene berühmte Sammlung der alten Götter- und Heldenlieder, welche unter dem Namen der älteren Edda, d. i. Verstand, Weisheit, Mens, bekannt ist. Sie wurde von Saemund Sigfuson,

genannt hinn Frode, der Gelehrte, veranstaltet. Er war zwischen den Jahren 1054 und 57 geboren, also kaum 50 Jahre nach der Bekanntmachung des Gesetzes, welches die Einführung der Christlichen Religion auf Island verordnete. Sämund war ein sehr gebildeter Mann, der Deutschland und Frankreich durchreis't hatte und als Priester und Prediger zu Odde in Island angestellt ward, wo er bis zum 77sten Jahr seines Alters lebte. Er sammelte von den alten Skaldenliedern folgende:

I. Mythologische: 1) Völuspá, d. i. die Weissagung der Völa, eines Zauberweibes; dies herrliche Lied enthält eine Skizze der ganzen religiösen Weltanschauung der Scandinavier, vom Urbeginn der Welt bis zu ihrem furchtbaren Untergange, dem Kampf aller Götter gegen den hereinbrechenden Tod, ihrem Verderben und der schöneren Wiedergeburt des Universums durch die Vernichtung. 2) Vafthrudnis-mál, Odin's Wettstreit mit dem Riesen Vafthrudnir. 3) Grimnis-mal, Grimnir's, d. i. Odin's, Lehrgesang mit der Volkssage von den Söhnen Königs Hrödung. 4) Hymis-Kvida, Thor's Fischerei und die Erbeutung des grossen Kessels. 5) Skirnis-för, Skirnir's Reise und Brautwerbung für Freyr. 6) Harbarz-liód, der Zank Thor's mit dem trotzigen Fährmann Harbard. 7) Thryms-Kvida oder Hamarsheimt, die Wiedererlangung des Donnerhammers. 8) Hrafnagalldr Odins, Odin's Rabenruf oder Iduna's Niederfahrt zur Hel. 9) Vegtams-Kvida, die Todtenbeschwörung Odin's. 10) Aegis-drecka oder Loka-senna, das Gastmahl bei Aegir und Loke's Wortstreit. 11) Alvís-mál, das Lied vom

Zwerge Alvis. 12) Hyndlu-liod, Hyndla's Gesang. 13) Fiölsvinns-mál, das Lied von Fiölsvidr dem Klugen. 14) Hávamál ok Rúnatals-tháttr Odins, das Lied des Erhabenen und der Zauber- oder Runenlehrgesang Odin's, worin die praktische Seite der alten Religion hervortritt. 15) Rígs-mál, die Wanderung des Rigr, oder die Geburt der drei Stände, der Knechte, Freien und Edeln, wie sie durch Zeugung von Odin selbst abstammen. 16) Gróugalldr, Groa's Weissagung. 17) Sólar-lióđ, das Sonnenlied.

II. Heroische. Sie enthalten die älteste Darstellung der Germanischen Heldensage von Sigurd (Siegfrid), wie er den Drachen Fafnir tödtet, in ein zartes Verhältniss zu Brynhild kommt, dem er durch Zauberei entrissen wird, sich mit Gudrun vermählt, ihrem Bruder Gunnar Brynhild erwirbt und sodann auf Anstiften der Brüder Gudrun's ermordet wird, worauf sich diese wiederum an ihren Brüdern rächt. Die Blutrache ist hier das Band, das alle Glieder des Epos fest verbunden hält. 18) Kvida Helga Haddíngiaskata, Sage von Helgi dem Haddingen Helden. 19) Kvida Helga Hundíngsbana en fyrri, erstes Lied von Helgi dem Hundingstödter. 20) Kvida Helga Hundíngsbana en sidari, zweites Lied ehen davon. 21) Sinfiötla-lok, Sinfiotli's Ende. 22) Grípís-spá, Gripir's Weissagung. 23) Fra Sigurdi ok Regin, von Sigurd und Regin. 24) Fafnis-mál, Fafnir's Lied. 25) Sigurdrífo-mal edr Kvida Brynhildar Buddla-dóttor en fyrsta, Sigurdrifa's Lied oder erstes Lied von Brynhild, der Tochter Budli's. 26) Kvida Sigurdar Fafnisbana

in thridia, drittes Lied von Sigurd dem Fafnirstödter. 27) Brot of Brynhildar-Kvido annari, Bruchstück vom zweiten Lied Brynhilds. 28) Helreid Brynhildar, Todesfahrt der Brynhild; als sie nämlich Sigurd's Tod erfuhr, ermordete sie sich selbst und liess sich feierlich auf einem Scheiterhaufen verbrennen. 29) Kvida Gúdrúnar Giúka dottor in fyrsta, erstes Lied von Gudrun, der Tochter Giuki's. 30) Dráp Niflúnga, der Niflungen Mord. 31) und 32) Kvida Gudrunar G. II. III., zweites und drittes Lied von der Gudrun. 33) Oddrúnar-gratr, Oddrun's Klaggesang. 34) Atla-Kvida in Graenlenzko, das Grönländische Lied von Atli, Brynhild's Bruder. Grönland ist eine Landschaft in Norwegen. 35) Atla-mál in Graenlenzko; Grönländischer Gesang von Atli. 36) Gudrúnar-hvöt, Gudrun's Aufforderung. 37) Hamdis-mál, das Lied von Hamdir. 38) Gunnars Slagr, Gunnar's Harfenschlag. 39) Voelundar-Kvida, die Sage von Vö-lund, dem kunstreichsten Nordischen Schmiede. 40) Grottu-saungr, das Lied von der Zaubermühle Grotti.

Alle diese Lieder sind in Strophen, gewöhnlich von 8 Zeilen und in einer einfachen, grossartigen Sprache verfasst. Die Composition ist meist dialogisch; jedes Wort ist an seiner Stelle, Nichts ist überflüssig. Eine Eigenthümlichkeit der alten Skaldenpoesie und auch der Eddenlieder sind die prosaische Einleitung und die prosaischen erläuternden historischen Zwischenbemerkungen. — In der metrischen Form war dieser Poesie die Alliteration oder der Buchstabenreim eigenthümlich, d. h. die Uebereinstimmung anlautender Mitlaute. In 2 aufeinanderfolgenden Vers-

zeilen müssen 3 Wörter vorkommen, welche dieselben Anfangsbuchstaben, Reimstaben, liódstafir, genannt, haben; und zwar müssen 2 dieser Wörter in der ersten, das dritte und wichtigste, nach welchem jene bestimmt werden, muss vorn in der andern Verszeile stehen. Der Reimstab in der Nachzeile heisst Hauptstab, höfudstafr, die beiden andern in der Vorzeile werden Beistaben, studlar, genannt. Natürlich dürfen es nur betonte Wörter und Wurzelsylben sein, auf welche der Stabreim fällt, vornehmlich wenn der Vers nicht gar lang ist. — Die Versarten der Skalden, haettir genannt, waren von grosser Mannigfaltigkeit; ihre Anzahl belief sich auf 136. Obgleich diese Versarten unter sich nicht besonders eingetheilt waren, so führte doch jede ihren eigenthümlichen Namen, der gewöhnlich auf den Erfinder der Versart hindeutete. Alle Versarten lassen sich auf 4 Grundschemata zurückführen. 1) Das Fornyrdalag, nach seinem angeblichen Erfinder Starkader auch Starkadarlag genannt, wird als die älteste Scandinavische Versform angesehen; in ihr sind die Lieder der Edda abgefasst. Sie ist noch ohne Beiklang und Endreim und besteht der Regel nach aus 4 langen Sylben in jeder Verszeile, aber nie aus weniger als 3 Sylben und gesetzmässig auch nicht aus mehr denn 6. 2) Das Toglag ward bei weitem nicht so häufig angewendet. Die Verszeilen sind ungefähr von derselben Länge wie im Fornyrdalag und die Strophe hat allezeit 8 Zeilen; der Hauptunterschied dieser Versart liegt im Beiklange, d. h. dem in jedweder Verszeile zweimal angebrachten Gleichklang einzelner Sylben. 3) Dróttkvaedi war die berühmteste Versart der Skalden, die eigentliche Helden- und

Königsweise. Während im Fornyrdalag besonders historische Gesänge abgefasst wurden, so gebrauchte man Toglag, hauptsächlich aber Drottkvaedi zu Ehrengedichten. Diese Versart zerfiel in 2 Arten, in das eigentliche Drottkvaedi und in Hrynhenda oder Liliulag. Jene ist gewöhnlich 8-, bald auch 6- oder 10zeilig und hat 6 Sylben, diese hingegen ist immer achtzeilig und hat 8 Sylben im Verse. Die Vorzeilen haben übrigens durchgehends den unvollkommenen, die Nachzeilen den vollkommenen Beiklang. 4) Runhenda war die Versart, die allgemein zu Volksliedern gebraucht ward. Die Verspaare haben den vollkommenen Endreim, woher der Name des Metrums; zugleich findet der Stabreim, nie jedoch der Beiklang Statt. Die Strophen sind jedes Mal achtzeilig; durch die Verschiedenheit der Sylben und durch die verschiedene Anwendung des Reimes entstanden nach und nach in dieser Gattung die mannigfaltigsten Unterarten. — Der Endreim kam im Norden erst um 1150 durch Einar Skulason, den Skalden des Königs Sverker Kolson von Schweden, in Aufnahme. Er gebrauchte ihn zuerst in einem Liede, das er auf die Schlacht bei Lekbärg dichtete, die König Eystein in Norwegen über die Einwohner von Hisingen gewann. Seither ward der Endreim, ohne dass die Alliteration dadurch verdrängt ward, vielfältig cultivirt. *)

Wenn uns die Sämundische Edda ein reines Bild der uranfänglichen Scandinavischen Poesie in ihrer einfachen Grösse aufstellt, so ist das nächste Denk-

*) S. Thormod Legis, Fundgruben des alten Nordens, Bd. I. Leipzig 1829. S. 125 — 189.

mal, auf welches wir treffen, die jüngere Edda, von dem Nordischen Geschichtschreiber Snorre Sturlesön, welcher, der letzte Lagman des Isländischen Freistaates, 1241 erschlagen ward. Sie gibt uns unmittelbare poetische Darstellungen nur als Beispiel oder Beweis; ihre Hauptabsicht geht darauf, eine Anleitung zur Poesie zu sein. Sie enthält daher 1) Daemisögur, d. h. Beispielreden; diese theilen sich wieder a) in Gylfa-ginning, d. i. Gylfis Täuschung, oder Hárs Lygi, d. i. Härs Lügen oder Erdichtungen; in diesem Abschnitt wird die Geschichte der Götter und Göttinnen prosaisch mit untermischten Fragmenten aus den ältern Eddenliedern erzählt; b) in Braga-raedur, d. i. Bragi's Gespräche, worin Bragi, der Gott der Dichtkunst, dem Meergott Aegir den Raub der Göttin Iduna, die darauf erfolgten Begebenheiten, den Ursprung der Poesie u s. f. erzählt. 2) Kénningar oder poetische Benennungen und Umschreibungen. Sowohl diese Benennungen als auch die zu ihrer Erklärung beigefügten Skaldenverse sind aus den mythischen Gesängen der älteren Edda und aus mehren grössten Theils verlorenen Liedern ähnlicher Art entlehnt. 3) Málslistarrit ist eine Skaldische Buchstabenlehre und eine Vergleichung derselben mit den Runen und den Lateinisch-Gothischen Buchstaben. 4) Eine Abhandlung von den grammatischen, rhetorischen und poetischen Figuren. 5) Eine Metrik oder Prosodie unter dem Titel Háttalykill, d. i. Clavis metrica.

Hier finden wir also die ganze poetische Thätigkeit schon zum Gegenstand des Bewusstseins gemacht. Es geschah dies aber auch in einer Zeit, wo ein solch' ausführlicher Unterricht den Dichtern im-

mer nothwendiger wurde, je mehr im Volk die Erinnerung an die ältere Zeit und ihre Weise erlosch. Es sind uns die Namen vieler Skalden aufbehalten worden, wie von Egill, Skallagrims Sohn, von Markus, Skegge's Sohn, von Hallfred Vandraeda - Skálld, Ottar's Sohn, Rath beim König Olaf Trygveson, von dem weitgereis'ten Gunlaug Ormstúnga, von Arnor Jarlaskálld u. s. w. Diese Dichter zogen von Hof zu Hof und waren, wie die Barden, nicht blos um ihrer Kunst willen sehr geehrt, sondern auch wegen ihrer mannigfachen Lebenserfahrung und Einsicht. Die meisten ihrer Gedichte waren Gelegenheitsgedichte bei Schlachten, Thronbesteigungen, Versöhnungen, Todesfällen. Ein Gesang im Allgemeinen hiess bei ihnen Kvaedi oder Lióð; begleitete ihn Tact oder Harfenschlag, Slagr; ein grosses Gedicht, ein ganzes Epos hiess Bragr; ein Gedicht voll übler Begegnisse hiess oft Kvida, ein Klaggesang Grátr; ein Lied, worin Jemand verhöhnt ward, Nid; ein Lobgedicht Lof, Maerd oder Hródr; ein Liebeslied Mansaungr; ein Zauberlied Galldr; ein Todtenbeschwörungslied Valgalldr; Mál wurde gewöhnlich für einen Gesang im Fornyrdalag gebraucht. — Einzelne Strophen, welche nicht zu einem grösseren Gesange gehörten, sondern selbstständig und für sich abgeschlossen waren, nannte man vorzugsweise Vísur. — Der Ehrengedichte waren vornehmlich zweierlei: Flockr war ein kürzeres Loblied oder ein Dankgedicht für irgend erfahrenes Wohlwollen, ungefähr wie ein poetischer Brief; gewöhnlich wurden dergleichen Jarls und Fürsten, nicht so gern den Königen gebracht; ihre Versart war zumeist Toglag. Drápa, die andere Gattung, war das vor-

nehmste, längste und feierlichste unter den Ehrengedichten, beinahe immer im Drottkvaedi gesungen und in Refrainabschnitte getheilt. Nur Könige und berühmte Helden durften hoffen, durch Skaldenmund in einer solchen Drapa verewigt zu werden; erst späterhin hat man diesen Brauch auch auf die Märtyrer und Heiligen ausgedehnt. — Die Volksgesänge hiessen im Allgemeinen Rimur, Lied in unserem Sinne. Sie waren nicht Sache der Skalden, sondern gehörten schon der neueren Dichtkunst an. *)

Ein anderer Kreis der Poesie, als der von den Edden und den späteren Skalden umschlossene, war der der poetischen Sagen. An Erzählungen war der Norden überreich; seine älteste Dichtung, sowohl die von den Göttern als Helden, war in ihrem Grundzüge episch; die prosaischen Anfänge und Zwischenbemerkungen leiteten schon eine prosaische Darstellung ein und so waren denn auch die ältesten historischen wie poetischen Sagen so abgefasst, dass die Erzähler zur Bewährung ihres Vortrages aus dem prosaischen Fortgang plötzlich absprangen und Strophen eines Skaldenliedes einrückten. Der Styl der Sagen ist wahrhaft plastisch; manche der historischen, wie die Laxdaelasaga, die Gunlaug-Ormstunga-Saga, die Hervararsaga u. s. f., sind auch von poetischem Werth. Sonst verdienen unter den poetischen hauptsächlich folgende ausgezeichnet zu werden: 1) Die Volsungasaga; diese enthält in 52 Capiteln den ganzen Cyklus der ursprünglich Nordischen Sage von Sigurd, Fafnir und Regin, Brynhild und Gunnar, Gudrun und

*) S. Th. Legis a. a. O. S. 143. ff.

Atli, den wir oben als den Inhalt der heroischen Eddenlieder bezeichnet haben. Aus diesem Zusammenhang ist es auch zu begreifen, warum sie aus den älteren Eddenliedern ganze grosse Stücke anführt. 2) Die Nornagestrsaga erzählt in 11 Capiteln hauptsächlich Sigurd's und Brynhild's Geschichte. Sie mag später als die Volsungasaga geschrieben sein, denn ihre ganze Einkleidung, wie ein alter dreihundertjähriger Sänger, der Nornengast, zum König Nafur kommt, ihm endlich jene Geschichten vorzutragen, wie er darauf stirbt und der Accent, der dabei auf das Christenthum gelegt wird, ist nicht sagenmässig, sondern sieht wie eine Nachahmung der Form aus, deren Snorre sich bei den Daemisögur bediente. 3) Die Regnar Lodbrokisaga. Regnar Lodbrok war unter den Seekönigen der berühmteste; seine Geschichte griff in die Geschichte vieler anderen Helden ein; er war durch Drachenkampf und durch Vermählung mit der von den Volsungen abstammenden Aslauga der, welcher dem gepriesenen Sigurd zunächst stand; sein Tod, wie er, von Schlangen in einem Thurm zerfressen, aller seiner Heerfahrten mit stolzer Freude gedenkt und mit kühnlachendem Jubel stirbt, war in einem besonderen Skaldenliede, dem bekannten und vielgefeierten Krakumal, besungen. Die Sage enthält Fragmente auch aus anderen, oft sehr schönen, Liedern, und ist um jener angedeuteten Umstände willen eine der interessantesten. 4) Die Wilkina oder Niflungasaga in 382 Capiteln ist nicht unmittelbar aus dem Nordischen hervorgegangen, sondern durch Bekanntschaft Scandinavischer Männer mit Deutschen vermittelt. Die Hansa bot auch zu einem solchen Ver-

kehr gefällige Hand. Im dreizehnten Jh. waren zu Bergen in Norwegen bedeutende Comptoire und, ausser allgemeinen Berufungen auf Aussagen Deutscher Männer, auf Berichte Deutscher Lieder, führt die Sage namentlich das Zeugniss Deutscher Männer zu Soest, Münster und Bremen an. Diesem Ursprung zufolge ist in dieser Sage nicht der Nordische Sigurd, sondern der Gothische Dietrich der Mittelpunct, um welchen sich alle Geschichten versammeln, unter denen auch offenbar Slavische Elemente sich vorfinden. Das Ganze ist eine zusammenhängende ganz vorzügliche Darstellung aller der Sagen, welche in den Deutschen Gedichten von Dietrich zerstreut auseinanderliegen. Auf ähnlichem Wege bald der Uebersetzung, bald der freien Aneignung sind noch andere Sagen, wie die Blomsturvalla, die Floamanna, die Magnus Jarl Saga und andere, nach dem Norden aus Deutschland gekommen. 5) Dasselbe gilt von Dichtungen der Romanischen Völker, welche die Scandinavier sich ebenfalls seit dem dreizehnten Jh. durch Uebersetzungen und Bearbeitungen zu assimiliren suchten, wie Flos und Blancflos, Iwain, Parcival, Tristan, die schöne Magelone u. s. w. Manche dieser Stoffe, wie die Geschichte Karls des Grossen, bildeten sich zu sehr gelesenen Volksbüchern aus.

Von dem vierzehnten Jahrh. an trat die Sagenschreibung zurück; die prosaische und gereimte Chronik kam an ihre Stelle und das Volkslied ward das vierzehnte, funfzehnte und sechszehnte Jh. hindurch das wahrhaft lebendige Element der Scandinavischen Poesie. Bei dem geschichtlichen Zusammenhang der Dänen, Schweden und Norweger müssten

ihnen viele dieser Lieder, der sogenannten Kaempe-Viser, gemeinsam sein, so wie auch manche wiederum mit Deutschen Liedern übereinstimmen. Alle diese Lieder zerfallen in drei Classen, in Heldenlieder, Balladen und Mährchen und in historische Lieder. Die Heldenlieder sind der zerrissene Nachklang der alten Sage, von welcher sie aber noch die charakteristischen Züge aufbewahrt haben. Alles Maass, wie in der Gesinnung und That, so auch in dem Aeusseren, in den Gestalten, Waffen, ist ungeheuer: jeder Kämpfer hat 15 Ellen unter dem Knie, Sivard reisst die Eiche aus, steckt sie an seinen Gurt und tanzt damit; ja, die rechte Heldenbraut trinkt das Bier aus Tonnen und verzehrt ganze Ochsen. Die Poesie dieser Lieder ist roh, ohne Schimmer und einfarbig, aber von gewaltiger Art. Ohne Einleitung und Erklärung hebt die Erzählung an, die den Ausgang öfters schon in den ersten Strophen voraus verkündigt und Alles einfach und in grossen Umrissen hinstellt: dann treten die Helden selbst auf und ihre Reden sind wie Schwertschläge von starken Armen gegeben, treffend und entscheidend. Die Poesie ist sich ihrer Tiefe noch gar nicht bewusst, sie weiss nicht, warum diese Thaten geschehen, aber sie weiss, wie sie geschehen; darum hat sie nichts zu erläutern, die Motive sind nicht breit dargelegt, aber die leise Hindeutung darauf trifft desto stärker. Alles in der Mitte Liegende, Verbindende ist ausgelassen, die Thaten stehen streng nebeneinander, wie Berge, deren Gipfel blos beleuchtet sind: betrachtet man diese Härte bei dieser Erhabenheit und das vordringende Dramatische in diesen Liedern, so ist dabei eine Erinnerung an den Geist der antiken Tragödie

nicht zu kühn. Und doch bricht durch dies wilde, ungebändigte Riesenleben des alten Nordens oft ein zarter Gedanke, wie durch Felsen ein Sonnenstrahl; solche rührende Züge eröffnen uns die Tiefe der Germanischen subjectiveren Innigkeit, die den Alten fremd war. Die Balladen und Mährchen berühren in ihrer Mannigfaltigkeit jedes Gemüth. Hier sind alle Farben des Lebens ausgetheilt: Scherz, Lust, Muth, Ueppigkeit, treue Liebe, Trauer und höchstes Leiden, und in der Tiefe ruhen die Geheimnisse eines schönen Glaubens, der die ganze Natur belebt und erhöht, den Stein vor Leid in's Wasser sinken lässt, Zwerge aus den Felsen hervorgehen, einen kleinen Vogel in eine schöne Jungfrau sich verwandeln. Wie einfach, wie unbedeutend sieht Manches aus, und doch wie poetisch, wie reizend ist dies stille Wesen! Besonders das Zauberische ist von tiefergreifender Wirkung. In hellwarmer Sommernacht hört die Königin im Bett den Klang zum Tanz und eilt mit ihren Jungfrauen hinaus; stolz Signild lässt sich nicht abrathen, geht zum nächtlichen Reihen und muss verderben; oder vor dem halb Träumenden tanzen die Elfenjungfrauen, deren Anschauen und Schlag an's Herz den Tod bringt. Wer ist nicht gerührt, wie die Mutter im Grab ihre weinenden Kinder hört und aufsteht, sie zu trösten, oder wie Goldburg ihren Liebsten in den Tod ruft u. s. f.? Auf der anderen Seite, was kann ergötzlicher sein, als das Spiel zwischen der Königstöchter und dem Stallbuben, der ihr Ehre und Treue abgewinnt, oder als der Humor des Herrn Jon, der überall voraus ist, als die Ueppigkeit des Leichtsinns, der sich erst gefangen geben will, wenn die

Nordsee vertrocknet ist? In heimlichen Wäldern, unterirdischen Höhlen, im tiefen Meer ist hier eine wunderbare Zauberwelt aufgethan, welche dem Deutschen Gemüth ganz eigenthümlich zugehört. Die historischen Lieder gehören zum Theil noch dem zwölften und dreizehnten Jh. an. Manche von ihnen, wie die von Chriemhildens Verrath an den Brüdern auf der Insel Hven, enthalten eine locale höchst merkwürdige Darstellung der alten Stammsage von Sigurd's Geschichte. Das gestaltende Princip dieser Lieder ist eigentlich die Blutrache, das sich hier mit dem Phantastischen mannigfach verbindet. Den Rhythmus der Lieder im Unterschied von den Skaldenliedern, vornehmlich den stätigen Reim am Ende, haben wir schon oben bemerkt. *)

Diese Volkspoesie ist der ächte Kern der Skandinavischen Dichtkunst, an welcher sie auch in der neueren Zeit sich wieder zu höherem Schwunge emporgehoben hat. Im sechszehnten und siebzehnten Jh. herrschte in Schweden fast nichts als die Composition von trockenen Reimchroniken und von Kirchenliedern. Im Anfang des achtzehnten Jh. machte Olof von Dalin, geboren 1708, gestorben 1763, die Französische Kunstform geltend; Lilljestraele, Creutz, Gyllenborg u. A. schlossen sich ihm an. Kellgrén, geboren 1751, gestorben 1795, Lidnér, Bellmann, versuchten aus diesem Styl herauszugehen und besonders durch tiefere Lyrik die Poesie wieder von den

*) S. die Einleitung zu den Altdänischen Heldenliedern, Balladen und Märchen, übersetzt von Wilhelm Carl Grimm. Heidelberg 1811.

formellen Einseitigkeiten des Französischen Systems zu befreien, was aber erst dem kraftvollen Bestreben Atterbom's und der an ihn als Mittelpunct sich anschliessenden romantischen Schule in unserem Jahrhunderte völlig gelang.

Auch in Dänemark war der Gang der Poesie ein ähnlicher, nur dass hier die Nähe Deutschlands, der unmittelbarere Verkehr mit demselben, eine bedeutende Wirkung ausübte, die vornehmlich in diesem Jahrh. an Baggesen und Oehlenschläger in einem solchen Grade hervorgetreten ist, dass diese Dichter wie als Dänische so auch als Deutsche angesehen werden müssen. Im sechszehnten Jahrh. war auch in Dänemark das Kirchenlied der Hauptinhalt der Poesie. A. Chr. Arreboe, gest. 1637, vervollkommnete die Sprache, nicht aber die Poesie, die erst durch Ludwig Holberg zu einer grösseren Bedeutung gelangte. Er war zu Bergen in Norwegen 1684 geb., bildete sich durch Reisen in Europa, durch philosophische und historische Studien, war längere Zeit Professor an der Universität zu Kopenhagen und starb 1754. Holberg war äusserst vielseitig gebildet; in den verschiedensten Formen der Poesie versuchte er sich, aber die gediegenste Basis seiner Hervorbringungen war die Satire auf die Verkehrtheiten der bürgerlichen Gesellschaft. In dieser Sphäre hat er eine grenzenlose Kenntniss aller der kleinen Verhältnisse gezeigt, in welche sich die grösseren Kreise dieses Ganzen zerlegen. Alle die Missbildungen, welche aus der Verdumpfung des Geistes in seinen ständischen und industriellen Schranken, oder aus dem Bestreben, über

das Maass eines Standes in seiner Sitte hinauszugehen, zu erwachsen pflegen; alle Formen der Spiessbürgerlichkeit; alles kleinliche, zur unendlichen Wichtigkeit gesteigerte Ceremoniell; alle Gewalt der Mode; alle Laster des Umganges; alle Conflicte sich aufdrängender höherer Anforderungen mit der Zähigkeit einer bornirten Gewöhnung; alle Jovialität, wie sie aus der in ihren vier Pfählen sicheren Behaglichkeit hervorsprudelt: das Alles hat Holberg mit grösster Treue und doch nicht mit empirischer Kälte, sondern mit wahrhaft idealer Auffassung gezeichnet. Sein komisches Epos, Peder Paars, und seine Dramen führen in eine Welt voll der ergötzlichsten Erscheinungen. Das grosse Verdienst Holberg's war eben, dass er nicht mit verwerfender Bitterkeit, im Gegentheil mit liebevoller Hingebung an die Thorheit das Wesen derselben schilderte; diese Duldung verbreitet über seine satirischen Gemälde eine wohlthuende humoristische Heiterkeit, die in der gewandten fliessenden Sprache bis zum reinsten und seligsten Lachen fortreisst. — Nach Holberg regte sich durch den Lyriker Brauman Tullin, gestorben 1765, auch in Dänemark der Französische Geschmack, und, wie in Schweden, bestrebte sich nach dieser Epoche die Nation, ihrem eigenthümlichen Gefühl einen angemessenen selbstständigen Ausdruck zu schaffen. Das Verdienst, in fast allen Gattungen der Poesie diesen kräftigeren Ton angeschlagen zu haben, gebührt dem herrlichen Johannes Ewald, der nach einem vielbewegten Leben 1781 starb. In manchen seiner Dichtungen, wie in seiner Allegorie, Der Tempel des Ruhms, huldigte er allerdings noch der formellen Tendenz seiner Zeit, aber in seiner Lyrik

sprach sich wieder der Altscandinavische, in die Tiefe des Gemüthes dringende Geist aus; in seinem Singespiel, Die Fischer, in seinen Tragödien, Rolf Krage und der Tod Balder's, erreichte er eine Höhe des Pathos und eine Lebendigkeit der Handlung, welche in der Dänischen Poesie ganz neu waren und für Wessel, Oehlenschläger u. s. f. den Weg bereiteten.

Die Scandinavische Poesie hat einen trübsinnigen Anstrich; ihr Streben zur Tiefe bringt es zu keinem rechten Ebenmaass der äusseren Gestaltung und lässt sie häufig in das Wilde und Ungeheure abschweifen. Die Niederländische Poesie hat dagegen einen überwiegenden Sinn für die Beschränkung und für das Glück der Empfindung, in ihr verweilen zu können; nichts ist ihr so verhasst, als das Maasslose; alle Extreme sucht sie zu vermeiden und neigt sich daher zu einer gewissen Mittelmässigkeit. Das höhere Tragische und Komische sind ihr fremd; sie hat weder die tiefste Zerrissenheit noch die humoristische Ueberschwänglichkeit des Geistes erreicht. Aber die mittleren Stimmungen der Seele, im Ernst die fröhliche Besonnenheit, im Heiteren den jovialen, bauchdurchschütternden Spass, hat sie recht gut dargestellt. Die Niederlande liegen nach zwei Seiten hin verschiedenen Einflüssen offen; nach Morgen dem Deutschen, nach Abend dem Französischen. Die dritte Seite des grossen Dreiecks, die Seeküste, hat dann zu jenen beiden Elementen eine eigenthümliche Temperirung hinzugebracht. In der Scheidung Belgiens von Holland hat sich in neuerer Zeit jene verschiedene Bildung

ganz deutlich offenbart. Die Geschichte der Niederländischen Poesie hat sich auch in der Ausbreitung dieser Elemente entwickelt und zwar so, dass in früherer Zeit das Französische und Deutsche, in späterer das Französische allein sich hervorgehoben hat, bis denn in unseren Tagen, bei dem erhöheten Selbstgefühl der Nation, auch die Poesie zu einer grösseren Eigenthümlichkeit sich zu entfalten scheint.

Das gleichmässige Vorherrschen des Altfranzösischen und Deutschen Elementes kann man von dem dreizehnten Jahrhundert bis auf den Anfang des siebzehnten rechnen. In diesem Zeitraum finden wir 1) eine Nachbildung der grösseren Französischen und Deutschen Dichtungen; 2) ein Volkslied, das in den mannigfaltigsten Schattirungen das Niederländische Leben wiederspiegelt, mit dem Deutschen Volksliede aber nach allen Richtungen zusammenhängt; 3) eine formelle Zunftpoesie in den Kammern der Rhetoriker, welche mit ihrem abgemessenen Wesen der freien Volkspoesie gegenüberstanden.

Aus jenem ersten Kreise sind noch eine Menge Gedichte übrig, aber meist nur in Handschriften. Das älteste Denkmal poetischer Bestrebung sind die Gedichte des Herzogs Johanns I von Brabant, die er wahrscheinlich 1273 verfasste, als er sich um die schöne Margarethe, die Tochter des Grafen Guido von Flandern, bewarb. Der berühmteste Dichter des dreizehnten Jahrhunderts war Jacob van Maerlant, zu Damme 1300 gestorben. Er ging auf das Didaktische aus und ward in seinen zahlreichen Werken nicht selten langweilig; doch ist der treue Sinn, in welchem er das Wahre und Belehrende zu sagen strebte, von der

Nation dankbar anerkannt. Maerlant übersetzte 1270 des Petrus Comestor Biblia scolastica mit vielen eigenthümlichen Erweiterungen unter dem Titel: Rymbybel, in die Flandrische Mundart, worein er aber Wörter und Wendungen aus allen Niederländischen Provinzen und selbst viel Französische Wörter aufnahm; ferner übertrug er Alberts von Strassburg Buch: Liber Rerum, unter dem Titel: Bestiaris oder Der naturen bloeme; die Heymelycheit der Heymelycheit enthielt die im Mittelalter viel umhergetragenen Lehren des Aristoteles an seinen Zögling Alexander; den Spiegel historiael übersetzte er 1283 — 96 aus dem Lateinischen des Vincentius Bellovacensis, jedoch nicht vollständig. Kleinere Werke, wie z. B. die gereimten Dialoge unter dem Namen: Wapen Martyn, behandelten verschiedene Gegenstände. Obwohl nun das schlicht Belehrende Maerlant's eigentliches Gebiet war, so liess er sich doch auf besondere Veranlassung auch auf epische Stoffe ein, namentlich auf eine Alexandreis nach dem Lateinischen des Walther von Chatillon und auf einen Trojanischen Krieg. — Gereimte historische Gedichte wurden gleichzeitig mehre verfasst; Melis Stoke schrieb eine Rymchronyk; Jan van Helu beschrieb die Thaten Johanns I von Brabant und die Schlacht bei Woeronc 1288 in 2 Büchern; Lodewyk van Velthem gab einen Historischen Spiegel heraus; Niklaes de Klerk fing seine Brabanter Reimchronik, Brabantsche Yeesten, mit 1318 an und setzte sie bis 1350 fort. — Die Hauptmomente des Karolingischen und Arturischen Sagenkreises, wie sie in der Nordfranzösischen Poesie sich gebildet hatten, wurden durch Uebersetzungen vielfach verbreitet. Aus jenem schei-

nen die Heymonskinder, die Sagen von Valentin und Namelos, von Karl und Elegast, von Malegis und von Ogier; aus diesem vornehmlich die Geschichte Lancelot's besonderen Beifall gehabt zu haben. — Im vierzehnten Jahrhunderte steigerte sich in dieser Kunstpoesie das Interesse der Reflexion auf mannigfache Weise; Fabeln, Spruchgedichte, Belehrungen über die Natur, Ermahnungen zu geistlichem Leben, wie das Dietsche Doctrinael von 1340, wie Jan de Weert's Doctrinael of Spyghel van Sonden, 1451 und ähnliche Werke nahmen den grössten Raum der poetischen Thätigkeit ein; die Behandlung des Reineke Vos zeichnete sich unter diesen Werken glänzend aus, weil dem Sinn und der Sprache der Niederländer gerade diese ursprünglich im angrenzenden Lothringen entstandene Komik sehr zusagen musste.*)

Wenn diese Kunstpoesie durchgängig an einer gewissen Trockenheit litt und wenn das Schmeidigmachen der Sprache ihr grösster Vorzug war, so entwickelte sich in der ihr folgenden Volkspoesie im funfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderte die Innigkeit der eigenthümlich nationalen Anschauungsweise, bei der wir etwas länger verweilen müssen, weil wir mit ihr in eine Sphäre eintreten, von welcher wir bis jetzt noch kein Analogon gehabt haben. Der Griechische, Französische, Spanische, Eng-

*) Diese früheste Epoche der Niederländischen Poesie ist bis jetzt sehr vernachlässigt gewesen. Mone und H. Hoffmann haben sich das rühmliche Verdienst erworben, gründlich darauf aufmerksam zu machen, der Letztere namentlich in seinen Horae Belgicae, pars I, Vratislaviae 1830, 8, woraus ich die obigen Notizen entlehnt habe.

lische und Scandinavische Volksgesang ist wesentlich von dem Charakter des Deutschen Volksgesanges verschieden und dieser ist es, den wir hier antreffen. Weil bei den Griechen ein Epos existirte, so war das individuelle Volkslied dort (Th. I. S. 224) geselliger Natur; das Französische (Th. II. S. 135) hatte als Chanson dieselbe Stellung und bewahrte sie durch das Vaudeville bis jetzt: es war heiter und scherzend; bei den Italienern hat es niemals eine besonders hervorstechende Epoche der Entwicklung gehabt; bei den Spaniern Th. III. S. 10 und 42) war es mit den grösseren und vollendeteren Bildungen der Kunstpoesie auf das Engste verwachsen und behauptete einen objectiven Charakter, durch welchen auch das glühendste Gefühl mit irgend etwas Ausserlichem, wenigstens mit einem Bilde, sich symbolisch vereinigte; der Schottisch-Englische Volksgesang (Th. III. S. 164) war ein Hinabsteigen aus der äusserlichen Erscheinung in die wesenhafte Tiefe des Gemüthes; der Scandinavische behielt diesen Zug, versenkte ihn aber noch in die geheimnissvolle Tiefe des Naturlebens; der Deutsche geht aus von der Empfindung und bildet den eigenthümlichen Gehalt derselben dem geschichtlichen und natürlichen Leben als symbolischen Reflexen ein. Diese Innerlichkeit hat die Deutschen Lieder mit einer Beseelung begabt, welche auch aus rohen Formen sich herausfühlt. Es unterscheiden sich die geistlichen und weltlichen Lieder durch den besonderen Inhalt, den sie umfassen, aber jener eigenthümlich belebende Hauch des Gefühls spricht sich in beiden Gattungen auf gleiche Weise aus. — Die ältere geistliche Poesie der Niederländer in Liedesform währte nur einen klei-

nen Zeitraum in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts. Der grössten Anzahl nach producirte sie Lieder von dem Wesen und Zustand der minnenden Seelen, wie sie um ihren Bräutigam Jesus Christus werben. Eine andere Reihe der Lieder beschäftigte sich mit der Geburt und Auferstehung Christi und dem Lobe der heiligen Jungfrau Maria. In den Weihnachtsliedern sprach sich die Kindlichkeit des religiösen Sinnes auf eine rührende Weise aus. Man genügte sich nicht, der Bibel gemäss die Geschichte von der Geburt des Heilandes einfach in Liedesform zu erzählen, sondern bemühete sich, sie durch einzelne individualisirende Züge aus dem häuslichen und ländlichen Leben anschaulicher und erbaulicher zu machen. Allmälig artete diese idyllische Einfalt in künstliche Spielerei aus; an die Stelle des sich klar ausdrückenden religiösen Gefühls trat mystische Auffassung und Darstellung, woraus dann aber, wenn die Macht des Glaubens die zu subjective Stimmung verklärte, herrliche Dichtungen hervorgingen. Die Osterlieder waren ernst und düster; sie beschäftigten sich mit Betrachtung der Marter und Leiden und knüpften daran Ermahnungen zur Bekehrung und Busse. Einige der allegorischen Osterlieder gehören zu dem Schönsten, was die Poesie jemals hervorgebracht hat, z. B. das Lied von Christus, der Nachtigall, die an dem grünen Maienbaum, dem Kreuze, emporklimmt und so laut die sieben Worte singt, bis ihr Herz bricht; so stirbt die Nachtigall, Alles um der Liebe willen zu einer schönen Jungfrau, der christlichen Kirche. Die Marienlieder sind ganz in dem süssen und panegyrischen Styl, der alle Gesänge des Mittelalters zur Ver-

ehrung der Mutter des Heilandes, der steten Fürbitterin bei dem Erlöser, des Inbegriffs aller Tugend, des Urbildes himmlischer Schönheit und Jungfräulichkeit in so reichem Glanze durchdringt. Am zahlreichsten sind die eigentlichen Erbauungslieder. Sie bewegen sich alle mehr oder minder um den Einen Gedanken, dass Christus der Bräutigam und die ganze christliche Kirche und jede fromme Seele darin seine Braut sind. Um ihn werben, nach ihm schauen, nach ihm sehnen sich alle liebenden frommen Seelen. Wie in der irdischen Liebe das Herz alles Schöne und Gute aufsucht, den geliebten Gegenstand für sich selbst und vor der Welt zu feiern und zu verherrlichen: um so mehr ist auch die himmlische Liebe bemüht, Christo, dem Bräutigam, das Schönste und Beste darzubringen. Er ist der Gärtner, der die Blumen des Glaubens, der Liebe, Hoffnung und Demuth pflegt. Fast alle Verhältnisse und Zustände, womit der Volksdichter seine weltliche Liebe ausschmückt, werden auf die himmlische übergetragen, so dass man die alten Volkslieder zu geistlichen oft nur umgedichtet und für die weltlich Liebenden Jesus und die liebende Seele gesetzt hat. Das Entäussern der weltlichen Liebe wird als ein langwieriger Kampf dargestellt, aus welchem die Seele siegend nur hervorgeht, wenn sie viel Leiden und Mühsale erduldet hat. — Die weltliche Liederpoesie war im funfzehnten Jahrhundert so Eins mit der Deutschen, dass über den Ursprung eines Liedes oft gar nicht entschieden werden kann, obschon das Fortleben der Deutschen in Deutschland mehr für die Deutsche Abkunft zu sprechen scheint. Im sechszehnten Jahrhundert war der Deutsche Charakter noch vor-

herrschend; erst gegen Ende desselben übte das kräftig erwachte Nationalgefühl und die neue bewunderte Kunstpoesie einen mächtigen Einfluss darauf aus. Das Holländische Volkslied hatte bald weder Inhalt noch Form mit dem Deutschen gemein und schied sich nach und nach ganz von demselben. Je eigenthümlicher es sich aber gestaltete, desto unpoetischer ward es; nur da, wo es seine Deutsche Verwandtschaft nicht aufgab, bewahrte es auch seinen früheren poetischen Werth. Seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts war es mit der Kunstpoesie schon ziemlich Eins geworden. Bürger und Bauer sangen so gut wie der verliebte Stubengelehrte von Venus und Cupidootje, von Jupijn, dazu war Jupiter geworden, und von anderen heidnischen Göttern und Göttinnen. Es gab Lieder, welche eine eben so genaue Kenntniss der Mythologie wie der heil. Schrift voraussetzten. Es blieben nur noch zwei Arten von Liedern, die Zamenspraken und Deuntjes oder nieuwe Liedjes. Die Zamenspraken sind Zwiegespräche oder eigentlich Wechselgesänge zwischen zwei Personen, worin selten ein anderer Gegenstand als die Liebe zur Sprache kommt; entweder fleht ein Schäfer seine Schäferin um Erhörung an, oder ein Bauer bietet seine Hand einer schmucken Dirne, oder ein Graf, wenn nicht gar ein Prinz, verliebt sich in ein hübsches Landmädchen, das ihm einen Korb gibt und dergl. Etwas poetischer ist die zweite Art, die Gassenhauer, Strassenlieder voll Schilderungen grober Sinnlichkeit und voll Züge der ärgsten Gemeinheit, aber oft mit einer Frische, die an die besten alten Lieder erinnert. Nach und nach verschwand alles alte Gute wie alles

alte Schlechte gleichmässig vor dem herrschenden modernen Geschmack, der nur einzelne Lieder der Kunstpoesie, meist aus Operntexten, zum Gesange übrig hat.*)

Die Kunstpoesie ging von den Rederykern oder Rhetorikern aus, von Dichtern, welche in Gesellschaften vereinigt waren, die man Kammern nannte. Der Name kommt zuerst im fünfzehnten Jahrhundert vor. Anfangs scheinen ihr Sitz und Glanz in Flamland gewesen zu sein; Fürsten waren ihre Mitglieder, wie Jan von Brabant der Kammer in Brüssel, Wilhelm von Oranien der zu Antwerpen und viele Adliche. Später zogen sie sich mehr in's eigentliche Holland und mehrten sich ausserordentlich. Im achtzehnten Jahrhundert sanken sie zusehends und mussten aus den Städten in die Dörfer wandern; sie wurden zuletzt, was sie früher nie gewesen waren, fast ganz volksmässig, indem sie statt der Toneel nun Wagenspiele in Wirthshäusern und bei öffentlichen Festen aufführten. — Die Gesellschaft hat folgende Einrichtung. Sie wählt, um sich von andern zu unterscheiden, einen Blumennamen nebst einem Sinnspruch. An einem Ort können zugleich 2, 3, 4 und mehr Kammern sein und gehen einander nichts an. Unter den Gliedern finden ein gewisser Rang und Dienst statt; das vornehmste heisst Kaiser, dann folgen Prinzen, Dekane, Vinder (trouveurs), Factoren, Macher, Zu-

*) S. Horae Belgicae studio Henr. Hoffmanni, pars sec. Vratisl. 1833. 8. Auch unter dem Titel: Holländische Volkslieder. S. 1 und S. 74. Hoffmann hat mit grosser Kenntniss den historischen Zusammenhang der Holländischen Lieder mit den Deutschen nachgewiesen. Uebertzungen gab O. L. B. Wolff in seinen Proben altholländischer Volkslieder, Greiz 1832, 8.

steller. Wenn nun eine Kammer eine Frage aussetzt, z. B. was einen Sterbenden am meisten tröste, und zugleich einen Preis, Juweel, für den besten Beantworter, so schickt sie an benachbarte Kammern, damit sie concurriren. Die Versammlung selbst ist sehr auf äusserlichen Prunk berechnet; daher Processionen, sogar eigene Narren, den Zuschauern zur Lust; daher auch wohl jene lächerlichen Kniegedichte, die binnen ausgesetzter Zeit auf dem Knie ohne Tisch und Stuhl fertig werden mussten. Pedantische Nachahmung Französischer Sitte scheint unzweifelhaft.*)

Die Rederyker waren aber nicht ohne politischen Einfluss, was sich zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts in den Streitigkeiten der Kabbeljauer und Hoeken zuerst zeigte. Der Herzog Philipp der Gute musste das Hersagen und Absingen anzüglicher wider diese oder jene Partei gerichteter Schmähgesänge bei schwerer Strafe verbieten. Weiterhin traten sie in der Reformation und im Abfall der Niederlande von Spanien sehr bedeutend hervor, indem sie das Theater begründeten und durch dasselbe auf das Volk einwirkten. Sie führten zuerst ihre Mummereien in ihren Versammlungssälen in den Städten und auf dem Lande zur Zeit des Jahrmarktes und der Kirmes, in Wirthshäusern oder auf dazu erbauten Gerüsten auf, wobei sie die weiblichen Rollen durch verkleidete Mannspersonen vorstellen liessen. Wenn Schauspiele von grossem Umfang gegeben werden sollten, was der gewöhnliche Fall war, so traten die Rederyker mehrer

*) S. Jacob Grimm Ueber den altdeutschen Meistergesang. Göttingen 1811, 8. S. 156 ff. Vgl. Th. II. S. 100. Anm.

Kammern, deren in grösseren Städten oft an 20 waren, zu einem solchen Kamerspel zusammen und zogen auch wohl auf das Land. Die Stücke, welche sie gaben, waren meist allegorisch, Sinnspiele: Zinnespel, denen Vorspiele, Vorspel, vorangingen und welche possenhafte Nachspiele, Nâspel, beschlossen. Während des Abfalls von Spanien wurde das Theater gebraucht, die Sache der Freiheit zu fördern. Daher wurden von 1561 — 1636 lauter historische Stücke gegeben, welche die Begebenheiten der Zeit getreu darstellten; so wurden z. B. Egmont und Horn auf dem Theater enthauptet. Daneben dramatisirte man, wohl nicht ohne Anspielungen, biblische Geschichten: in einem Schauspiel wird Haman gehangen und Mardochai reitet auf dem Theater umher. Zwischen die Hauptacte wurden Pantominen, Vertoning, eingeschaltet und nach niedergelassenem Vorhang das durch ein stummes Spiel wiederholt, was zuvor sprechend dargestellt worden war. Der älteste Dramatiker dieser Periode, von dem noch ein Stück übrig ist, war Collin van Ryssele. Der erste Reformator des Theaters zu Amsterdam war Sam. A. Coster, der eine Gesellschaft von Liebhabern der Poesie zusammenbrachte, die unter dem Namen einer Akademie seit 1617 in einem eigenen Hause Vorstellungen gegen ein Einlassgeld gab, das dem Wirthshause zufloss. Mit ihr rivalisirte die „in Liebe blühende" rhetorische Kammer, die den Ertrag ihrer Vorstellungen armen Greisen einhändigte, bis 1632; darauf vereinigten sich beide Institute unter dem Namen der „durch Eifer in Liebe blühenden" und erbauten ein neues Haus, das 1637 eingeweihet ward. Aus dieser Periode gingen die

Bürger, Vater und Freund, um Ordnung, Ruhe und Familienglück sorglich bemüht. Kein Wunder daher, wenn ihn seine Landsleute als ein Ideal weiser Selbstbeschränkung auf's Höchste verehren. Seine Gedichte sind meist didaktisch und beschreibend und berühren fast alle Gegenstände des gewöhnlichen Lebens, die er in behaglicher Breite zu behandeln pflegt. Unter der grossen Menge, welche er hinterlassen, werden sein Trauring und Die Ehe für die bedeutendsten gehalten.*)

Diese drei Dichter bezeichnen die eigenthümlichste Blüthe der Niederländischen Kunstpoesie, wie sie durch die Vermittelung der Rederyker sich nach und nach herangebildet hatte. Bei der engen politischen Verbindung, in welcher unter Ludwig XIV die Niederlande mit Frankreich standen, blieb der Einfluss der Französischen Poesie auf die Niederländische nicht aus. Die Niederländer übersetzten die vorzüglichsten Werke von Corneille, Racine und Anderen und suchten ihre Nationalpoesie nach diesen Mustern umzuformen. Es traten jetzt an die Stelle der früheren rhetorischen Kammern Gesellschaften aus den gebildeten Ständen unter dem Namen Digtlievende Genootschappen. Amsterdam allein hatte über 30 solcher Gesellschaften. Die beiden ältesten, welche zu ihrer Losung die Devisen hatten: In magnis voluisse sat est, und: Latet quoque utilitas, lieferten von 1680 — 89 24 Dramen; eine andere mit dem Denkspruch: Nil

*) S. O. L. B. Wolff: Die schöne Litteratur Europa's u. s. w. S. 386 ff., wo Proben der berühmtesten Holländischen Dichter mit Uebersetzungen, unter Anderem auch ein Auszug aus Vondel's Gysbrecht, gegeben sind.

volentibus arduum, von 1704 — 1711, 26; eine andere, L'application fait fleurir les arts, von 1707 — 1718, 25. Alle diese Gesellschaften hielten auf die Theorie, welche Andreas Pels der von ihm gestifteten Verbrüderung, Nil volentibus arduum, vorgeschrieben hatte. Wer nicht der bittersten Kritik sich aussetzen wollte, durfte nicht die Grenze überschreiten, die jeder Dichtart vorgeschrieben war, und nicht die Regeln der Grammatik übertreten, die der strengste Purismus beliebt hatte. Nicht der Gedanke, sondern dessen schulgerechte Hülle galt Alles; kaum, dass noch einige Naturdichter, Poot, Hoogvliet, Langendyk, davon Ausnahmen machten. Ward nun gleich in dieser Periode die Niederländische Poesie in ihrer freien Gestaltung durch einen solchen Formalismus sehr beschränkt, so gewann sie doch an vielseitiger Mannigfaltigkeit des Stoffs. Antonides van der Goes besang den Ystrom: der erste bedeutende Versuch in der malerischen Poesie zur Schilderung des Flors von Amsterdam. van Fockenbroch nahm 1682 Scarron zu seinem Muster und bereicherte die Niederländische Poesie mit Travestirungen, Possenspielen (Klugtspeelen) und witzigen Epigrammen. Rotgans besang das Leben und die Thaten Wilhelms III. in einem historischen Epos. Der Naturdichter Hubert Poot versuchte im Beginn des achtzehnten Jh. die ersten Idyllen voll treuer Naturgemälde und die ersten durch Naivetät und Zartheit der Empfindung ausgezeichneten Lieder. Das edle Ehepaar van Winter verbesserte das Trauerspiel, Peter Langendyk das Lustspiel u. s. f.

Am Ende des achtzehnten Jh. lernten die Niederländer die Englische und Deutsche Poesie kennen, aber es dauerte lange, ehe sie, mit fester Liebe dem ernsthaft-feierlichen und moralisch-religiösen Ton anhangend, an die Vortrefflichkeit derselben glauben wollten und die Genootschappen besonders standen mit ihrer Gewohnheit jeder Neuerung starr gegenüber. Doch sie gingen allmälig bis auf einige Reste ein. Der Genius brach sich Bahn und Dichter, wie Bellamy und Feith, Bilderdyk, Helmers und Tollens, führten einen tieferen Gehalt und eine lebendigere Form der Poesie herbei. Der reichste und vielseitigste von ihnen ist Bilderdyk, geboren 1756; der allgemein beliebteste der Lyriker Tollens, geboren 1780; Feith, geboren 1753, neigte sich mehr zum Didaktischen; an Gedankenfülle und Tiefsinnigkeit wurde er von Kinker übertroffen. *)

Die Deutsche Poesie unterscheidet sich, wie wir in besonderer Beziehung vorhin schon andeuten mussten, von allen anderen durch die Gemüthlichkeit. Wo diese in ihrer wahrhaften Reinheit erscheint, da bringt sie die erfreulichsten Gestalten hervor: der Inhalt hat alsdann eine substantielle Gediegenheit und die Form eine Alles beseelende Wärme, die in ihrem Verein die Tiefen des Geistes so sehr erschliessen, als sie die äussere Darstellung mit jener subjectiven Färbung durchziehen, welche die neuere Kunst bei aller Objectivität so charakteristisch von der antik-plastischen und Orientalisch-symbolischen abgrenzt. Aber diese romantische Unendlichkeit hat

*) S. Eichhorn a. a. O. S. 435. ff.

auch gefährliche Extreme; im Inhalt verliert sie sich einerseits, wo sie in die Tiefe strebt, oft in eine sich selbst nicht verstehende Mystik, andererseits, wo sie in den oberflächlicheren Zuständen verweilt, in eine leere Sentimentalität, in eine prosaische Empfindelei. Die Form wird immer durch den Inhalt bestimmt und artet daher auf dem einen Extrem, wo der anschauende Gedanke heraustreten will, leicht in das Schwerfällige und Verworrene, auf dem anderen Extrem, wo das rein subjective Gefühl vorherrscht, leicht in das Tändelnde, Glatte und Bedeutungslose im leeren Spiel der Rhythmen und Reime aus. Aber zwischen diesen — in der Scandinavischen und Niederländischen Poesie einseitig vorausgesetzten Endpuncten, die in der Totalität der Deutschen Bildung sich aufheben — liegen die schönsten Producte mitten inne; die höchste Individualität vereinigt sich in ihnen mit der grössten Popularität der Idee. —

Die Deutsche Poesie hat in ihrem Verlauf dieselben Hauptbestimmungen zu berühren gehabt, wie die Poesie jedes Germanisch-Romanischen Volkes, aber auch bei ihr haben sich diese Elemente nach dem eben angegebenen Princip eigenthümlich gestaltet. Eine erste Periode hat den unmittelbar romantischen Charakter. Das anfängliche heidnische Wesen wird von dem Glauben der Christlichen Kirche überwunden und aus ihrer Vereinigung geht eine glänzende Poesie hervor, die besonders im südlichen und westlichen Deutschland ihren Sitz hat. Als die frische Gemüthlichkeit dieser Periode in den von ihr produ-

cirten Formen zu erstarren anfängt, als die Reflexion in der Vermannigfaltigung und sich mehrenden Verwicklung aller politischen, kirchlichen und geselligen Verhältnisse immer schärfer, immer vielseitiger und gewandter wird, tritt in Deutschland wie in den übrigen Ländern Europa's das Studium der Classiker als ein neues belebendes Element von Aussen in den Kreis der Dichtung, so wie von Innen die Fortbildung der Kirche dem Gemüth einen neuen Gehalt zuführt. Aber zugleich trennt sich ganz Deutschland; die eine Seite der Nation, eben jene südwestliche, bleibt dem Katholicismus getreu und wendet sich zur Vergangenheit; die andere, die nordöstliche, fängt jetzt erst an, recht bedeutend zu werden und zwei Länder, die ursprünglich der Slavischen Cultur angehörten, Schlesien und Sachsen, die aber gemach ganz in die Deutsche Bildung hineingezogen waren, erscheinen vornehmlich productiv. Der Protestantismus gibt zunächst, weil er noch vielfach als Opposition mit der Zertrümmerung vorhandener ihm widersprechender Zustände zu thun hat, keine rechte Befriedigung und treibt unruhig in die schrankenlose Ferne der Zukunft. So erblicken wir denn eine allgemeine Entzweiung; im Kirchenliede strahlt die Deutsche Gemüthlichkeit in individueller Schönheit, allein in der weltlichen Poesie zeigt sich auch hier, wie in Frankreich, England und den Niederlanden, eine unmittelbare Nachahmung der antiken Formen. Die ganze Periode endet in einer unbestimmten Zerflossenheit, aus deren Breite eine höhere Erfassung und Gestaltung der Poesie zunächst durch eine stille Sammlung des Gemüthes, durch eine Entäusserung

desselben von allen nichtigen Aeusserlichkeiten des Lebens entspringt. Diese zerstreuten Anfänge fliessen endlich in Einen Strom zusammen. Es erwacht eine allgemeine Begeisterung. Mit gereinigtem Sinn bemühet sich die Kritik, die Form zur Idealität zu erheben; die Künstler werden durch die Philosophie der Kunst zu grösseren Ansprüchen an sich getrieben, aber trotz des reflectirten Selbstbewusstseins, womit die Kritik sie zu arbeiten zwingt, ist die Macht der Productivität so stark, dass die Kritik nur das Maass darzubieten scheint, die unendliche Fülle zart zu beschränken. Diese jüngste Periode, worin der in der zweiten Periode entstandene Gegensatz von Katholicismus und Protestantismus, von Süd- und Norddeutschland, von kirchlicher und antik-weltlicher Poesie sich allmälig wieder aufhebt und die Kunst ihre Selbsständigkeit im Leben wieder geltend zu machen sucht, ist die der modernen Poesie. —

Die erste Periode der Deutschen Poesie, welche wir der Kürze wegen als die unmittelbar romantische bezeichnet haben, reicht von dem achten Jh. bis zum Ende des funfzehnten. Denn die Zeit vor dem achten Jh. gibt uns zwar Sprachdenkmäler, theils ein grösseres Ganzes, wie die Gothische Bibelübersetzung, theils einzelne Namen der Fürsten, Heerführer, Berge, Ströme u. s. f., aber keine Poesie, wenn gleich wir die Existenz derselben in epischer und lyrischer Form als wahrscheinlich voraussetzen müssen. Mit der Organisation der Deutschen Stämme durch Karl den Grossen hebt die Periode an; ihren Blüthenpunct hat sie zur Zeit der Hohenstaufen; ihren Verfall in der allgemeinen Zersplitterung der Interessen, welche das

vierzehnte und funfzehnte Jh. hindurch die unbefangene Freude an der Kunst gänzlich wegzehrten. — Das erste Moment der Periode ist die Entgegensetzung der volksthümlichen, gleichsam angeborenen Poesie zur gelehrten Poesie, die aus der Kirche hervordrang. Im zwölften und dreizehnten Jahrh. verschwand dieser Gegensatz; die Volks- und Gelehrtenpoesie hoben sich in der höfischen Kunstpoesie auf. Als aber diese mit dem sinkenden Kaiser- und Adelthum ebenfalls sank, als das Leben von den Höfen und Burgen in die engere Geselligkeit der bürgerlichen Städte sich hineinzog, setzte sich die Poesie noch einmal auseinander; in den Städten bildete sich eine formelle, ganz auf das Aeusserliche gerichtete Poesie; zwischen Städten und Burgen, Hütten und Palästen, Wäldern und Feldern schwebte dagegen freigelassen die Volkspoesie. Das Epos der alten Zeit hatte sie verloren; die Gelehrsamkeit der geistlichen, die kunstreiche Harmonie der ritterlichen Sänger war auch nicht ihr Schmuck; mit dem bürgerlichen Meistergesang theilte sie nur die Behaglichkeit; sonst aber erschien sie als das allgemeine geistige Band der Nation, was am meisten die sonst getrennten Gemüther wieder in Berührung mit einander brachte. *)

*) Da ich der ganzen ersten Periode der Deutschen Poesie in meiner Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter, Halle 1830, 8, eine besondere, ausführliche Darstellung, das Resultat eines fast zehnjährigen Strebens, gewidmet und in diesem Buch von jeder einzelnen Dichtung weitläufige Auszüge gegeben habe, so will ich hier einmal für allemal darauf verwiesen haben und nur bemerken, dass die hier gegebene Anordnung mehr das chronologische Element berücksichtigen musste.

Das erste Moment der ersten Periode war also die Scheidung aller Poesie in eine vom Volk und in eine von der Kirche ausgehende. Jene machte den Anfang, denn die Deutschen hatten Poesie, bevor sie christianisirt waren. Obschon sich in der Erwähnung der sogenannten Wynelieder Spuren lyrischer Dichtung zeigen, so war doch der Kern der ältesten Poesie episch. Während der Zeit der Völkerwanderung vom vierten Jh. an bis auf den Fall des Merowingischen Königshauses hin im achten Jh. wurde von der Geschichte der lebendige Grund zu den Sagen gelegt, welche bei den Gothen, Franken, Schwaben, Baiern, Westphalen und Friesen, weniger, wie es scheint, bei den Sachsen, in den Geschlechtern mündlich als die höchste Erinnerung der Stämme überliefert wurden. In der inneren Uneinigkeit der Stämme, in ihrem unaufhörlichen Kampf gegen machtvoll äussere Feinde, im Norden gegen die räuberischen Normänner, im Süden gegen die Saracenen und im Osten gegen die Slavischen Nationen, besonders aber in der allgemeinen Unruhe des damaligen Wanderlebens, was die heimathlichen Ueberlieferungen in ihrer Kraft schwächte, wie sie unmittelbar an die Orte und Namen einer bestimmten Gegend, an bestimmte Wälder, Seen, Quellen, Berge, Höhlen, Familien und Menschen sich anknüpften, hierin ist der Grund zu suchen, weshalb die Deutsche Heldensage so verworren und sich in sich widersprechend auf uns gelangt ist. Dazu kommt noch, dass die Christliche Religion, sobald sie durch die Missionare und durch die von diesen gestifteten Klöstern Wurzel gefasst hatte, feindselig gegen die alte Poesie der Stämme auftrat und

das Leben der Deutschen mit Interessen und Tendenzen erfüllte, die zuvor gar nicht in ihm lagen. Doch ist das Christenthum auf das Epos, da es seine Grundformen bis zum neunten Jh. schon entschieden ausgeprägt hatte, nicht von so grossem Einfluss gewesen, dass dadurch sein Kern, das alte rein Germanische Leben mit seiner kriegerischen Sitte, mit seiner grenzenlosen Kühnheit, endlich mit seinem uralten Glauben an Drachen, Riesen und Zwerge, an weissagende Wasserweiber, an die Zauberkräfte der Edelsteine u. s. f. wesentlich verändert worden wäre. Diese magische Welt spielt allerdings um die markigen Heldengestalten mehr äusserlich und symbolisch herum, dient aber doch, ihre selbstbewusste Kraft auf ihrem nächtlichen Grunde sich desto glänzender entfalten zu lassen. Die Hauptfiguren, welche bestimmte Elemente des altdeutschen Lebens in sich schliessen und deshalb durch die ganze Sagenwelt hingreifen, sind folgende: Der Nordische Sigurd erscheint hier als Sigfrid von Niederland, als eine Natur, die sich selbst Alles verdankt, was sie ist, deren jugendliche Schönheit und Kraft aber früh von tückischem Verrath vernichtet wird. Neben ihm steht Brynhildur oder Brunhild als die Nordische auf ihre Stärke trotzende Jungfrau, die ihren Besitz vom Manne sich abkämpfen lässt, dann aber als Gattin zum gewöhnlichen Weibe wird. Diesen altnordischen Elementen gesellen sich aber andere aus den Süddeutschen Stämmen: in Dietrich von Bern, d. i. Verona in der Lombardei, dem Fürsten der Amelungen oder Ostgothen, und in seinen Mannen stellt sich uns die Sitte der Gefolgschaft dar; in Chriemhild, der Nordischen Gudrun, aus dem

Burgundischen Königshause die erst stillsinnend in sich verschlossene, zarte Jungfrau, die aber als Gattin eine bis zur Wuth gesteigerte Leidenschaft entfaltet und die Vollführung des altgermanischen Gesetzes der Blutrache übernimmt. Die Sitte des Vasallendienstes selbst spiegelt sich am strengsten in Hagen von Troneg, einem heroischen Charakter von solch' energischer Tiefe und besonnener Grösse, wie ihn ausser den Nibelungen kein anderes Epos aufzuweisen hat. Attila oder Etzel, der Hunnenkönig, hat für die Germanische Heldendichtung keinen anderen Sinn, als nur einen äusseren Mittelpunct für die Versammlung so vieler Helden abzugeben. Er selbst thut eigentlich Nichts; er lebt schlaff im Genuss seiner Schätze und völkergebietenden Macht, allein die Erringer dieser Reichthümer und die Erhalter dieser Macht sind fremde, meist Deutsche Fürsten, denen er an seinem Hof eine Zuflucht gewährt.

Die Gedichte, welche diesen epischen Stoff behandeln, gehören sehr verschiedenen Zeiten an und reichen, ihrer Abfassung nach, durch die ganze erste Periode. Wandernde Sänger und Spielleute, die jedoch sich nicht so zunftartig wie in Frankreich abschlossen, trugen die Sagen vor Hohen und Niedrigen, häufig unter Begleitung der Geige vor. Es sind nun in der Totalitat dieser Dichtungen mehre Kreise zu unterscheiden, die in sich ganz verschiedene Elemente einschliessen. Wir wollen zuerst die sagenhafte, sodann die poetische Bildung derselben vorüberführen.

1) Die Sage von Sigfrid macht einen eigenen Kreis aus, den Nordischen. Sie zerfällt eigentlich in

drei Theile. Der erste, in einem Liede von Sigfrid in der Nibelungenstrophe aufbehalten, befasst seine Jugend, den Aufenthalt bei dem Schmid, die Besiegung des Drachen und den Erwerb des Hortes; der zweite, in der vorderen Hälfte des Nibelungenliedes, sein Verweilen bei den Rheinischen Königen, den Besuch bei Brunhild, um sie in die Hände Gunther's zu liefern, seine Verheirathung mit Chriemhild und seinen Tod; endlich, in der letzten Hälfte der Nibelunge Noth die Verbindung der Wittwe mit Etzel, Einladung der Brüder ins Hunenland, um Sigfrid's Mord zu rächen, und der Untergang der dort versammelten Helden. Hieran schliesst sich in kurzen Reimpaaren das Gedicht von der Klage über die Gebliebenen äusserlich an.

2) Sigfrid steht Dietrich gegenüber. Seine Jugendgeschichte enthält Kämpfe mit Riesen und Drachen, wobei er immer in Begleitung seines weltkundigen Waffenmeisters, Hildebrand, auftritt. In dem Gedicht von Dietrich's Drachenkämpfen wird erzählt, wie Beide eine Königin in Tyrol aus der Gewalt eines Heiden befreien und bei dieser Gelegenheit Riesen und Drachen bekämpfen. In Sigenot wird Dietrich nach hartnäckigem Streit von dem Riesen Sigenot überwältigt und in eine Höhle geworfen; Hildebrand erfährt ein gleiches Geschick, doch gelingt es ihm, den Riesen zu tödten und seinen Herrn zu befreien. In Ecken Ausfahrt wird der von Cöln gegen Dietrich geschickte Held Ecke überwunden und getödtet, dessen Bruder Fasold sich unterwirft. In Laurin, Luarin, oder dem Kleinen Ro-

sengarten geräth Dietrich mit einigen seiner Helden in die Gewalt des Zwergkönigs Laurin, den sie bei ihrer Befreiung durch Similde aus dem unterirdischen Zauberreich mit nach Bern führen. — Hierauf folgen die Sagen und Gedichte, worin der Kampf dargestellt ist, welchen Dietrich mit seinem unredlichen Oheim, dem Römischen Kaiser Ermenrich zu bestehen hat, der ihm sein väterliches Erbe vorenthält. Diese Entzweiung wird durch den Rath des gekränkten Sibich eingeleitet. Ermenrich hat Sibich's Frau Gewalt angethan. Sichere Rache zu erlangen, verbirgt er seinen Zorn und verleitet den Kaiser durch arglistige Anschläge, sich selbst in seinem eigenen Geschlecht zu vernichten. Schon hat Ermenrich den Sohn und seine Neffen, die Harlunge, gemordet; jetzt kommt die Reihe an Dietrich und hier hebt das Gedicht von den Ahnen und der Flucht Dietrichs an, als dessen Verf. sich Heinrich der Vogeler nennt. Der Berner, nur von den Wölfingen begleitet, entflieht vor dem Oheim ins Hunenland zu Etzel und Herke (Helke, dessen Gattin). Diese gibt ihm ihre Nichte Herrad zur Frau und er nimmt Theil an Etzel's Kriegsfahrten. Dann zieht er, sein väterliches Reich wieder zu erobern, mit dem Heer seines Beschützers aus Hunenland in die Lombardei (Lamparten). Die furchtbare Rabenschlacht (Schlacht von Ravenna), den Tod beider Söhne Etzel's und des jungen Diether durch den abgefallenen Wittich beschreibt ein besonderes Gedicht in sechszeiligeu kurzen Strophen. Alphart's, des jungen Wölfing, grausamer Tod durch Wittich und Heine, als er zur Recogniscirung von Ermenrich's Heer ausreitet, fällt auch in diesen Zeitpunct und

macht den Gegenstand eines besonderen Gedichtes in der Nibelungenstrophe aus. Dietrich weilt noch lange bei Etzel; erst nach dreissigjähriger Abwesenheit, nach der Nibelungenschlacht, gelangt er wieder zu dem Besitz seines Reiches. Die Begegnung des alten Hildebrand auf diesem Zug in die Heimath mit seinem Sohne Hadebrand, wie sie miteinander um ihre Anerkennung kämpfen, da sie sich fremd geworden, erzählt das Hildebrandslied. — Das Gedicht von Etzel's Hofhaltung erzählt ein ganz isolirtes Ereigniss; eine Jungfrau, von einem Ungeheuer verfolgt, flieht zu Etzel und wird durch des Berners Tapferkeit erlöst.

3) Wiederum einen eigenen Kreis machen die Sagen und Gedichte aus, worin das Zusammentreffen Gothischer Helden mit Fränkischen oder Burgundischen (Nibelungen) dargestellt wird. Hierher gehört zuerst die Sage von Walther und Hildegund, in einem Lateinischen Gedicht in Hexametern (s. Th. II. S. 16) durch einen St. Galler Mönch Ekkehard aus dem neunten oder zehnten Jh. vorhanden; an Etzel's Hof als Geissel für Aquitanien, entflieht er mit der geliebten Hildegund nach seiner Heimath und bekämpft auf dem Wasgenstein (Vogesen) den König Günther und dessen Helden, auch seinen Jugendfreund Hagen, die sich gegen ihn stellen. In dem Grossen Rosengarten, den wir noch in der vierzeiligen Nibelungenstrophe übrig haben, stellt sich, auf Anreizung Chriemhilde'ns, Dietrich mit seinen Helden dem Sigfrid und den Rheinischen Königen entgegen und behält die Oberhand. In dem weitläufigen, oft ganz leblosen Gedicht von Biterolf und Dietlieb

in kurzen freilaufenden Reimpaaren finden wir eine Verbindung vom Inhalt des Hildebrandsliedes mit dem des Grossen Rosengartens. Ohne sich zu kennen, kämpfen Vater und Sohn miteinander, versöhnen sich dann und wohnen einem grossen Zuge bei, den Etzel mit den Amelungischen Helden nach Worms unternimmt, wobei ähnliche Zweikämpfe vorfallen und Dietrich als Sieger hervorgeht.

4) Ganz einsam stehen die Sage und das Gedicht von Chaudrun oder Gudrun, dessen Local mehr nach den Niederlanden zeigt. Um Hilde, die Tochter des Königs Hagen, wirbt Hettel, raubt sie, versöhnt sich aber mit dem Vater. Nun beginnt die Geschichte der Gudrun, Beider Tochter. Hartmut von Ormanie wirbt vergeblich um ihre Hand, die Herwig zugesagt wird. Jener entführt sie mit Gewalt und ihr Vater Hettel fällt, als er dem Räuber nachsetzt. Gudrun, nach langem Aufenthalt in Ormanieland und nach harter Behandlung, die sie aus Treue gegen Herwig erduldet, wird endlich durch ihn und Ortwein, ihren Bruder, erlöst.

5) Abermals ein ganz anderes Terrain haben die Sagen von König Rother, von Otnit und Wolfdietrich. Rother, Römischer König, entführt von Constantinopel die Tochter Constantins des Grossen, und der Sohn Beider ist Pipin, Vater Karls des Grossen. — Otnit, Kaiser in Lamparten, entführt mit des Zwergenkönigs Alberich Beistand dem Könige von Syrien seine Tochter Sydrat. Dieser sendet ihm dafür Drachen ins Land, die ihn auch zuletzt umbringen. — Wolfdietrich, heimlich erzeugt, wird von

zurück; aber der lebendige Zusammenhang wird dadurch nicht gestört, bleibt wenigstens erkennbar und darauf vertrauet die Dichtung, im Hingeben an die genaue Erzählung von der Rücksicht auf das Ganze ablenkend; wird doch auch das Wunderbare eher in den Hintergrund gerückt, als hervorgehoben und dem Menschlichen die höchste Theilnahme zugewendet. Alle Gegensätze des Unbefangenen und Ahnungvollen, der Heiterkeit und des Schmerzes, des Vertrauens und der Tücke, alle Widersprüche der höchsten Pflichten, wie das Band der Familienliebe und Freundschaft durch Rache und politische Treue zerrissen wird, sind so vortrefflich contrastirt, und die schlichte Sprache ist so edel und vielseitig, dass seit dem Homerischen Epos kein gewaltigeres hervorgebracht ist. Die dramatische Anlage des Ganges, die es vom antiken Epos so charakteristisch unterscheidet, ist übrigens schon in den Eddenliedern gegeben. — Neben die Nibelungen kann nur Chaudrun gesetzt werden. Dort sind Sitte und Lebensweise allerdings feiner und vornehmer; auch die Darstellung, besonders im zweiten Theil, ist zarter; dagegen, was Anlage des Ganzen und regelmässig fortschreitende Entwicklung der Sage betrifft, so steht dies Gedicht wohl noch über den Nibelungen, weil es mehr aus Einem Guss ist. Es überrascht durch Neuheit des Inhalts wie der Charaktere und zu bewundern ist der eigenthümliche Ausdruck, den jede der auftretenden Personen zeigt und durch den ganzen Verlauf behält. Mit dem Aufenthalt der gewaltsam entführten Chaudrun in der Normandie eröffnet sich die Blüthe des Gedichtes; die Erzählung, die jetzt folgt, wie Chaudrun unter Herabwürdigungen

aller Art den Adel ihrer Seele bis zu dem Augenblick ihrer Erlösung bewahrt, ist von unbeschreiblicher Schönheit. — Zwischen Alphart, dem Grossen Rosengarten, Otnit und Wolfdietrich (welche letztere 3 im funfzehnten und sechszehnten Jh. mit dem Gedichte von Laurin den Inhalt des vorzugsweise so genannten Heldenbuches ausmachten) findet eine gewisse Verwandtschaft statt; sie mögen sich ziemlich gleichzeitig, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jh. wenigstens in der Auffassung, in der wir sie besitzen, ausgebildet haben. Was Styl, Darstellungsweise, poetisches Gefühl angeht, so haben sie Manches mit dem Nibelungenlied gemein, nur dies Alles steht nicht Eine, sondern mehre Stufen tiefer. Sie sind volksmässig, aber die kunstreich gebildeten Dichter haben sich von dieser Poesie entfernt; dem übrigen Volk verblieben, zeigt sie sich wahr, tüchtig, kräftig. Noch immer hat sie einen ungewöhnlichen Werth und vermöge ihres Ursprunges eine Kraft im Festhalten der Charaktere, welche den höfischen Dichtern mangelt; allein der Erzählung fehlen die genaue und anmuthige Ausführung und der geistige Duft des Nibelungenliedes und der Chaudrun; Rohheit der Sitten ist an mehr als Einer Stelle eingedrungen und die weiblichen Charaktere besonders versinken zuweilen in widrige Gemeinheit. — Dietrichs Flucht ist ganz unvolksmässig und ziemlich geistlos. Die Rabenschlacht und Ecken Ausfahrt besitzen wir leider nur in Umarbeitungen; wie sie uns vorliegen, sind sie beides älter und jünger als die so eben beurtheilten Werke. Unverkenn-

bar ist der Geist der alten Dichtung da, wo Kampf und Tod Diether's und der beiden Söhne der Helche erzählt werden, noch in dieser wortreichen, durch Wiederholungen geschwächten Darstellung einer unsicheren Hand. Die bei Ecken Ausfahrt gewählte Strophe veranlasste zwar manche überflüssige Zeile, doch ist etwas Gleichförmiges und Festes in der Manier, die der Arbeit einen beschränkten Werth und Reiz verleihet. Sigenot ist unbedeutend in der Sage, matt und leblos in der Darstellung; Laurin ist durch bessern Inhalt geschützt, in gleiche Flachheit zu verfallen. Das Lied vom Hörnen Siegfrid zeigt noch einigen Zusammenhang mit dem Geist der Nibelungen, aber in höchster Beschränktheit und Ungeschicklichkeit, ja, es scheint dem völligen Erstarren nah; dagegen das Hildebrandslied, jene uralte Sage von dem Kampf des Vaters mit dem Sohn, die in ihrer alliterirenden Form die Reihe der Denkmäler unserer Sage eröffnet, als wirkliches Volkslied in achtzeiligen Strophen eine frische, nicht unangenehme Stimmung verräth. — Das Heldenbuch Caspar's von der Röhe am Ende des funfzehnten Jh. dagegen ist eine von allem poetischen Sinn entblösste, unglaublich geistlose Arbeit; nachdem dreihundert Jahr etwa verflossen waren, fiel die Heldensage stufenweise aus den edelsten Händen in die gemeinsten herab, so dass ihr völliges Erlöschen nicht blos begreiflich, sondern nothwendig war. Caspar hat, wie es scheint, für gemeine Bänkelsänger gearbeitet und sein Geschäft wie ein Tagewerk betrieben. Das Gedicht von Dietrich's Drachenkämpfen ist, nur in anderer Weise, eben so schlecht, als Caspar's Bearbeitungen; ja, dieser zeigt

doch eine gewisse Rüstigkeit, während das Weitschweifige und die endlosen Wiederholungen in diesem starken strophischen Werk eine ganz kindische Unbeholfenheit an den Tag legen. *) —

Die Gedichte des volksthümlichen Epos sind uns in der mittelhochdeutschen Sprache aufbehalten worden. Die metrische Grundform derselben ist die vierreimige Nibelungenstrophe, mit sechs Hebungen in jeder Verszeile, von welcher die letzte länger auszulaufen pflegt, was besonders in Chaudrun hervortritt. All-

*) Je mehr ich selbst mit unserer Poesie mich beschäftigt habe, um so lebhafter habe ich in diesem Werke das Bedürfniss, meinen Lesern nur bewährte Auffassungen zu geben, weshalb ich, abgesehen von der Organisation des Ganzen, von Einleitungen und Uebergängen, absichtlich im Einzelnen immer die Darstellung der Sache benutzt habe, die mir als die tüchtigste und von meinem compendiarischen Zweck doch nicht zu weit abliegende bekannt war. Meiner eigenen Beurtheilung entsagt zu haben, wird dem Leser den Vortheil gewähren, auf die besten Quellen hingeführt zu werden, in deren Anziehung ich, wie ich hoffe, indirect mein Urtheil deutlich genug angegeben habe; es war mir durchgängig darum zu thun, dem leeren Namenwesen entgegenzutreten, das bisher in den so oft fabrikmässig geschriebenen Compendien herrscht. Aus Compendien und aus dem Conversationslexikon haben wir neue Compendien hervorgehen sehen. Hier finden wir nun z. B. überall die Namen der einzelnen Sagen aufgeführt; aber man merkt bald, dass es an aller lebendigen Kenntniss fehlt, was sich auch in den periodischen Eintheilungen bis zum Ueberdruss offenbart. Deshalb habe ich im Obigen erst die Sage in ihrem factischen Inhalt und sodann die poetische Bildung derselben in allen Momenten angegeben und bin darin dem Manne gefolgt, der auf das Tiefste in diese Welt eingedrungen ist, W. Grimm: Die Deutsche Heldensage, Göttingen 1829, 8, S. 337 ff. und S. 366, ff.

mählich änderte sich diese Gestalt, zuerst darin, dass man die Zeile zum Nachtheil ihrer freien Beweglichkeit nicht nach Hebungen, sondern nach Füssen mass; dann, dass die zweite Hälfte der letzten Zeile von ihren vier Hebungen eine verlor und ebenfalls drei Füsse bekam; drittens darin, dass klingende Reime und viertens auch innere zugelassen wurden, welches letztere die Strophe achtzeilig machte; endlich fünftens, dass man aus diesen zweien vierzeilige bildete. Nur das alte Hildebrandslied ist im Althochdeutschen erhalten worden. *)

Neben dem epischen Volksgesange erwuchs nun aus der Kirche durch die Vermittelung der Geistlichen die gelehrte Dichtung, in deren Denkmalen sich uns vom neunten bis zum zwölften Jh. hin die Entwicklung der Sprache zusammenhängender darstellt. Ihrem Ursprung nach neigte sich diese Poesie mehr zur Betrachtung und Erzählung, wodurch ihre Producte von selbst nicht für das Singen, sondern für das Sagen und Vorlesen sich bestimmten. Die metrische Grundform waren je zwei kurze rhythmische Zeilen, in den äussersten Maassen von 3 — 6 Hebungen, durch den Reim verbunden. Es ist möglich, dass diese kurzen Reimpaare anfänglich sangbar waren. Der Reim selbst war unausgebildet, selten Gleichlaut, zumeist Verbindung gleichlautender Vocale mit ungleichlautenden, aber verwandten Consonanten; ungleichlautender, aber verwandter Vocale mit gleichlautenden Consonanten und endlich ungleich-

*) S. K. E. P. Wackernagel, Auswahl deutscher Gedichte, Berlin 1832, S. XI.

lautender, aber verwandter Vocale mit ungleichlautenden, aber verwandten Consonanten. Die Sprache war bis zum eilften Jh. die feste althochdeutsche; von da an tritt ein Unterschied ein; manche Wörter sind noch gemein mit dem Althochdeutschen, und in derselben Bedeutung, die sich später nicht mehr finden; aber auch einige, die weder früher noch später vorkommen; Flexionen verwischt und schwankend, manche mehr zum Althochdeutschen, manche zum Mittelhochdeutschen hinneigend. Besonders merkwürdig ist Mischung des Niederdeutschen mit dem Hochdeutschen, erklärbar aus der Heimath der Dichter, ihrem Aufenthalt an den Fürstenhöfen des nördlichen Deutschlands, aus dem mächtigen Einfluss der Sachsen und ihrer Herrscher, besonders unter Lothar, aus der Verwandtschaft der Sächsischen und Süddeutschen Fürstenhäuser unter Conrad III und Friedrich I, aus der Reformation der Klöster, wodurch Norddeutsche Mönche in den Süden verpflanzt wurden und dem Antheil, den solche Mönche an der Erziehung der Fürsten, zu deren Umgebung die Dichter gehörten, und solchen Laien nahmen, die sich mit dem Dichten beschäftigten. *)

Obschon nun der grösste Theil der poetischen Hervorbringungen dieses Kreises nur in Uebersetzungen aus dem Lateinischen bestand, so kann man ihnen doch eine volksmässige Auffassung nicht absprechen und in dieser Annäherung des Gelehr-

*) S. H. Hoffmann in den trefflichen Fundgruben für Geschichte Deutscher Sprache und Literatur, Breslau 1830, Th. I., 8, S. 205 ff. wo die beste Uebersicht von dem zwölften Jh. gegeben ist.

ten und Religiösen an das Populäre und Germanische liegt eben ihr eigenster Reiz. Es unterscheiden sich hauptsächlich kirchliche, rein geschichtliche und sagenhafte Stoffe. — Das älteste Denkmal der religiösen Poesie ist das Bruchstück einer althochdeutschen alliterirenden Dichtung vom Ende der Welt, das mit dem Hildebrandsliede in sprachlicher Hinsicht gleichen Werth behauptet; es ist unter dem Namen Muspilli bekannt gemacht. — Ihm zunächst steht ein im Kloster Wessobrunn aufgefundenes Gebet. — Diesem folgt eine Evangelienharmonie in Niederdeutschen alliterirenden Versen, aus der ersten Hälfte des neunten Jh. unter dem Namen Héliand bekannt gemacht. — Ein ähnliches Werk in 5 Büchern, das aber nicht die gleiche Volksmässigkeit erreichte, verfasste gegen die Mitte des neunten Jh. der Mönch Otfrid, Vorsteher der Schule des Benedictinerklosters Weissenburg im Elsass; er schrieb in kurzen Reimpaaren von 4 Hebungen, deren 2 auf weibliche Reime gerechnet werden; je zwei Reimpaare bilden eine Strophe. Die Behandlung der Geschichte Christi ist in schlichter Frömmigkeit, die hier und da einen eigenthümlich poetischen Aufschwung versucht. Sein Werk ist unter der Benennung Christ bekannt gemacht. — Einen weiteren Fortschritt der Sprache zeigen die Uebersetzungen, welche Notker III, Benedictiner im Kloster St. Gallen, gestorben 1022, von den Psalmen, und die prosaische Paraphrase, welche der Abt Willeram, gestorben als Abt zu Ebersberg in Baiern 1085, von dem Hohenliede und ein Unbekannter von den 5 Büchern Mose versuchte. — Im zwölften Jh. finden wir schon freiere Gestaltungen

kirchlicher Stoffe, in welchen die eigene Phantasie mehr Raum zu gewinnen strebt: ein Leben der heil. Jungfrau von Werinher, dem Diakonus im Kloster Tegernsee, zur Zeit Friedrichs I; einen Lobgesang auf die heilige Jungfrau; ein grosses Gedicht (von 3360 Versen) vom Leben und Leiden Jesu, dem Antichrist und jüngsten Gericht, d. h. eine Evangelienharmonie; mehre Legenden, unter denen die panegyrische vom Leben des Erzbischofs Anno von Cöln, der 1075 starb, in 49 ungleichen Strophen durch Anschaulichkeit und Kraft der Sprache wie durch das Grossartige des Standpunctes und der Anordnung die vorzüglichste ist; endlich mehre Hymnen und ascetische Gedichte, unter welchen das von einem Laien, Heinrich, von des Todes Gehügede sich auszeichnet. Das nur Fragmentarische können wir hier nicht berücksichtigen.

Von den historischen Gedichten ist das älteste das Lied von einem Siege der Franken über die Normannen unter einem Könige Ludwig aus dem neunten Jh. in kurzen, strophisch getheilten Reimpaaren; es erzählt und zugleich betont es Alles mit einem lyrischen Accent. Aus der Mitte des zwölften Jh. ist die vielverbreitet gewesene Kaiserchronik; sie hebt mit der Geschichte des Julius Cäsar an und geht bis auf Konrad III; ihr Bemühen ist, wie das Otfrid's, gegen das Germanische Volksthum und dessen Sagen gerichtet; sie verwirft diese ganze Welt als ein unhistorisches nicht beglaubigtes Dasein und hebt dagegen die Legende als die ächte Wirklichkeit hervor. Dass sie mit dem früheren Annoliede Manches gemein hat,

könnte darin seinen Grund haben, dass beiden eine ältere gemeinschaftliche Quelle vorlag. *)

Die epischen Bildungen der gelehrten Poesie gingen theils aus Bekanntschaft mit dem Epos der Romanischen Völker, theils aus dem Studium antiker Dichter und Historiker hervor; die erstere Quelle war aber die vorwaltende. Man muss bedenken, dass die Deutschen selbst eine Heldensage besassen, dass also eine Neigung, die Sage der Franzosen und Briten in sich aufzunehmen, erst dann entstehen konnte, als die unmittelbare Lebendigkeit der eigenen Sage und ihrer Dichtung schwächer zu werden anfing. Die Gedichte daher, welche Momente aus dem Karolingisch-Fränkischen oder Arturisch-Britischen Sagenkreis in das Deutsche einführten, bedurften erst einer längeren künstlichen Existenz, bevor sie durch Lesen und Wiedererzählen im Deutschen Volke bekannter und heimischer wurden. Das Verhältniss derselben zum nationalen Epos war in Bezug auf die Lebendigkeit ein gerade umgekehrtes; je mehr dies verblasste, um so mehr glüheten in jenen die Farben auf, um so mehr erschufen sie sich mit der wachsenden Cultur ein innigeres Verständniss. Die alten Heldenlieder sind, bis auf eine dürftige Ausnahme, nicht zu Volksbüchern geworden, wohl aber die Sagen von den Haimonskindern, von Wigalois u. s. f. Im zwölften Jh. sehen wir die ersten vereinzelten Anfänge einer solchen Aneignung der fremden Sage. Karl der Grosse in seinem Zuge nach Spanien von dem Pfaffen

*) S. Hoffmann a. a. O. Ueber Werinher haben wir durch Franz Kugler eine sehr schätzbare Untersuchung 1831 erhalten: De Werinhero, Berolini, 8.

Chunrat ist das älteste Denkmal dieser Richtung; König Orendel enthält eine matte legendenhafte Geschichte; Alexanders des Grossen Geschichte ward ziemlich rüstig von dem Pfaffen Lamprecht bearbeitet. Der Grave Ruodolf, eine Rittergeschichte aus dem Kreise der Kreuzzüge; die Geschichte des Herzog Ernst; eine Bearbeitung der Tristansage durch Eilhart von Oberge, wahrscheinlich einem Dienstmann Heinrichs des Löwen; endlich Fuchs Reinhart von Heinrich dem Glichsenäre sind die übrigen merkwürdigsten Producte dieser Poesie, von denen Herzog Ernst seinem Lateinischen Original nach zwar in Deutschland selbst entstand, aber dabei zugleich eine bedeutende Einwirkung der antikisirenden Behandlung und eine Verschmelzung mit alten nicht Germanischen mährchenhaften Elementen erfahren musste. Ihrer Abhängigkeit wegen konnte diese Poesie nur einen untergeordneten Kunstwerth erlangen; die Bildung, welche die Sprache im Uebergang aus dem Althochdeutschen durch das Hinschauen auf ein fremdes Vorbild und die Phantasie durch die Versetzung in andere Zeiten, Sitten, Localitäten und Begebenheiten empfingen, indem sie dadurch vielseitiger und biegsamer wurden, war der Hauptgewinn dieser ganzen Thätigkeit.

Nach solchen Prämissen einerseits in der unmittelbaren Poesie des Volkes, andererseits in der gelehrten, über die Sphäre des nationalen Lebens in die Welt hinausblickenden Dichtung, erhob sich am Ende des zwölften Jh. die Kunstpoesie, die wir auch, weil sie sich vorzüglich im ritterlichen Stande und an den Höfen entwickelte, die höfische nennen. Die

ideale Stimmung, welche die Kreuzzüge über ganz Europa verbreiteten, die mannigfaltige Berührung, in welche die verschiedenen Völker des Abendlandes sowohl unter sich als mit Byzanz und dem Orient geriethen, die reichere Masse von Gefühlen, Anschauungen und Gedanken, welche in diesem Wechsel erzeugt ward, liess an den Höfen feinere Sitte und Geselligkeit entstehen. Die Sprache ward aus dem oben bemerklich gemachten Schwanken zwischen dem Nieder- und Hochdeutschen herausgehoben, indem die Herrschaft der Fränkischen und Schwäbischen Kaiser die Oberdeutsche Mundart zur Sprache der Höfe machte, wenn gleich die Einwirkung des Sächsischen Elementes auf die Sprache und Bildung Süddeutschlands noch bis unter die ersten Hohenstaufen fortdauerte. Die höfische Cultur zog nun sowohl die gelehrten als die volksmässigen Dichter in ihren Bereich, so dass die Unterhaltung der höheren Stände durch Singen und Sagen von nun an den höfischen Kunstdichtern anheimfiel, indem der Minne- oder Meistergesang an den Höfen die Stelle des Volksgesanges einnahm und Einzelne aus der Classe der höfischen Sänger sich auch des früher mehr dem geistlichen Stande gehörenden eigentlichen Dichters, der Abfassung längerer, nicht für den Gesang bestimmter, erzählender Werke bemächtigten und in jenen kurzen Reimpaaren die ausländischen Sagenkreisen angehörenden Romane von Artus, dem heil. Gral, Tristan u. s. w., wie es scheint, mit noch mehr Kunst, Innigkeit und Tiefe behandelten, als ihre Wälschen Vorgänger. So verblieben die Volkssänger und Spielleute im ausschliesslichen Besitz des alten nationalen Epos, das

eben darum nie zur vollen Reife gedeihen konnte, weil sich ihm die edelsten Kräfte entzogen hatten und nur der Mittelpunct der Deutschen Sage gestaltete sich in den Nibelungen zu einem abgeschlossenen Ganzen. Wir wollen nun zuerst das Kunstgesetz dieser Epoche, zweitens den Stoff, den sie behandelte, und drittens die chronologische Ausbildung desselben betrachten.

Ausser der Unterweisung im Singen und Spielen des musikalischen Instruments, womit sie den Vortrag ihrer Lieder begleiteten, empfingen die sogenannten Minnesänger keinen gelehrten Unterricht. Das Leben bildete sie; selbst die Schreibkunst konnten sie entbehren und entbehrten sie meistens. Diejenigen, welche längere erzählende Gedichte verfassten, pflegten sie einem Schreiber in die Feder zu dictiren, aus welchem Gebrauch schon früher das Wort: dichten, entsprungen war. Lieder bedurften der Aufzeichnung nicht, sie pflanzten sich von Mund zu Mund fort und gingen so vom höfischen Kreise nicht selten in den des Volkes über. Durch Abschriften konnte man ihre Verbreitung nicht bewirken, weil das Lied noch von der Gesangweise unzertrennlich war, diese sich aber schwer beschreiben liess. Wollten namhaftere Meister (Meister hiess jeder, der in der Kunst sich auszeichnete) eine schnellere Verbreitung ihrer Lieder, selbst an entfernteren Höfen bewirken, so brauchten sie Wort und Weise nur einem sangkundigen Boten oder dem ersten besten wandernden Sänger zu lehren, der an jenen Hof zog und das Lied mündlich überbrachte. — Wenn nun der Volksgesang seiner allgemeinen Na-

tur gemäss nach Jahrhunderten nur ein einziges Maass, die Langstrophe der Nibelungen, ausgebildet hatte, so geziemte der im höfischen Kunstgesang erwachten Individualität ein Reichthum von Weisen und Tönen. Nicht nur erfand jeder Meister seinen eigenen Ton nebst der dazu gehörigen Sangweise und musikalischen Begleitung, sondern gewöhnlich für jedes neue Lied einen neuen Ton, eine neue Weise. Lied nannten die damaligen Dichter nicht blos ein ganzes lyrisches Gedicht, sondern auch die einzelne Strophe, die für sich auch Gesetz hiess; Ton war, was wir Maass, Weise, was wir Melodie nennen. Das Gedicht selbst pflegte man in Verhältniss zu Ton und Weise auch das Wort zu nennen. Alle Töne der Kunstpoesie haben ihre Basis an dem Gesetz der Dreitheiligkeit, das jedoch, weil es das Wesen der Harmonie ausdrückt, nicht blos der Deutschen Lyrik angehört, sondern in der Griechischen und Provençalischen sich ebenfalls offenbart. Es fordert zwei gleiche symmetrische Theile oder Stollen, die ein dritter ungleicher, der Abgesang, hervorhebt und zusammenfasst. Dem Abgesang pflegt man auch den Aufgesang entgegenzusetzen, der dann beide Stollen begreift. Es versteht sich von selbst, dass der Abgesang, wenn auch den Stollen ungleich, doch in einem gewissen Verhältniss zu ihnen stehen muss, so wie, dass von dem einfachen Grundgesetz mannigfache Abweichungen statt finden, z. B. dass der Abgesang in der Mitte steht oder dass der eine Stolle männliche, der andere weibliche Reime hat. — Eine eigene Gattung der mittelhochdeutschen Lyrik bilden die Leiche; bestehen die Lieder aus einer oder meh-

ren gleichgebauten Strophen, so verbinden die Leiche vielerlei Töne ungleicher Structur zu einem grösseren, meist sehr belebten Ganzen. Nicht alle so verbundenen Töne zerfallen in Stollen und Abgesang, häufig fehlt der Abgesang, auch kehrt oft derselbe Ton wieder. Der schnelle Wechsel der Töne, das rasche Ueberspringen aus einem Gesetz in das andere, ohne dass ein Ruhepunct abgewartet würde, begünstigt einen fast dithyrambischen Schwung, gibt aber doch zuletzt den Gedicht etwas Unstetes, Haltloses. Indessen waren diese aus der alten Kirchenmusik entsprungenen Gedichte doch für den Gesang bestimmt, wie besonders die Tanzleiche beweisen. — Eine eigene poetische Form, die man Sprüche nennen könnte, weil sie wohl weniger gesungen als recitirend vorgetragen wurde, bilden die Strophen mancher Töne, die unter sich wenig zusammenhängen. Zwar die Richtung ist eine gemeinsame, gewöhnlich politische oder geistliche, aber doch schliesst jede Strophe sich für sich zu einem selbstständigen Ganzen ab. — In dem eigentlichen Minneliede machen die sämmtlichen in Einem Ton gedichteten Strophen auch nur ein einziges Gedicht aus und gewöhnlich hat jedes Lied seinen eigenen nie wiederkehrenden Ton. Sich fremder Töne zu bedienen, wurde auch noch nach dem dreizehnten Jh. fast als Diebstahl gerügt. Diese Gattung scheint die älteste, indem sie auf die Zeit deutet, wo Ton und Weise oder Maass und Melodie noch auf das innigste verbunden waren. Bei Reimar dem Alten z. B. findet man fast nur Lieder, bei Walther von der Vogelweide aber schon ungefähr eben so viel Sprüche, während der noch jüngere Reimar von

Zweter kaum Anderes als Sprüche gedichtet hat und zwar alle in demselben (Frauen-Ehren) Tone. *)

Ihrem ursprünglichen Verhältniss zur höfischen Bildung zufolge wandte sich die Kunstpoesie allen Gattungen zu; epische, lyrische und didaktische Gedichte wurden von denselben Meistern nebeneinander hervorgebracht. Aber im Epos war es besonders die fremde Sage, der sie sich zuneigte. Merkwürdig ist dabei, dass die Karolingische Sage weniger Raum einnahm, als die Arturische. Zwar haben wir Spuren, dass mehre Gedichte aus ihrem Kreise, wie z. B. von Galiena, der heidnischen, getauften Gemahlin Karls des Gr., untergegangen sein mögen; doch beschränkte sich fast Alles auf eine Umarbeitung des alten Gedichtes von Kuonrad durch einen Dichter, der sich den Striker nennt; auf eine Darstellung der Heymonskinder und auf eine Behandlung der Geschichte von Flos und Blancflos durch einen gewissen Konrad Flecke. — Weit mehr Liebe widmeten die Meister dem Arturischen Sagenkreise, in welchem sie vielleicht von dem magischeren Glanz und besonders von der Vertiefung der irdischen Geschichte in

*) S. die Gedichte Walthers von der Vogelweide, übersetzt von Karl Simrock und erläutert von K. Simrock und W. Wackernagel, Erster Theil, Berlin 1833, S. 165 — 176. Auch im weiteren Verlauf kommen noch viel schätzbare Bemerkungen vor. — Die erste gediegene Basis zur altdeutschen Metrik legte Jacob Grimm: Ueber den altdeutschen Meistergesang, Göttingen 1811, 8, worin er durch vielfache Analysen das durchgreifende Gesetz der Dreitheiligkeit im Minne- und Meistergesang überzeugend darthat. — Das Musikalische der Minnelieder hat L. Tieck in der Vorrede zu seinen Minnenliedern, Berlin 1803, 8, mit dem tiefsten Gefühl entwickelt.

die Verklärung der Kirche des heil. Gral angezogen werden mochten. Wir finden hier alle Hauptmomente wieder, die wir in der Geschichte der Nordfranzösischen Poesie kennen gelernt haben. Iwein, Ernk und Enite wurden von Hartmann v. d. Aue, Lancelot vom See von Ulrich von Zetzighofen, Wigalois, der Ritter mit dem Rade, von Wirnt von Gravenberg, Daniel von Blumenthal von dem schon erwähnten Striker, Wigamur, der Ritter mit dem Adler, von einem Unbekannten, Parcival von Wolfram von Eschenbach bearbeitet; von eben diesem rührt die Begründung des Titurel und Lohengrin her. Die Tristansage wurde von Gottfried von Strassburg aufgenommen, aber nicht vollendet; Ulrich von Turheim und Heinrich von Frîberg beschlossen sie. — Zu diesen aus dem eigenthümlichen Leben der Romanischen Völker hervorgewachsenen Epen hatten die Bearbeitungen von Legenden, wie besonders die vom heil. Georg durch Reinbote von Dorn, antiker Stoffe und kleiner novellenartiger Erzählungen ganz das nämliche Verhältniss, wie wir es oben in der Geschichte der Französischen Poesie S. 89 ff. geschildert haben. — Auch die lyrische Dichtung entfaltete in ihren Liedern die nämlichen Beziehungen, wie die Provençalische, ohne darum, wie man so oft und so lange gemeint hat, eine Nachahmung derselben zu sein; die Gleichheit des Inhaltes wie der Form lag in den bestehenden Bedingungen des Lebens; aus dem Frauendienst gingen erotische, aus dem Herrendienst panegyrische und politische, aus dem Gottesdienst religiöse und reflectirende Lieder hervor. Wie aber die Deutschen Dichter das epische und lyrische Element, das

bei den Franzosen sich mehr dem Norden und Süden einseitig zugetheilt hatte, bis aus der Normandie hervor eine populäre Lyrik sich erhob, in sich zusammenfassten und in beiden Gebieten eine gleich hohe Künstlerschaft erreichten: so verhielten sie sich auch in der Behandlung der Lyrik freier, als die Provençalen. Die grössere Innigkeit des Gemüthes bewahrte sie vor dem bei diesen herrschenden Formalismus des Verstandes. — In eben dieser Tüchtigkeit haben wir auch wohl den Grund zu suchen, weshalb die didaktische Poesie im dreizehnten Jh. sich auf der Stufe einer hohen Ausbildung zeigt. Höchst einfach, aber scharf, klar, volksmässig erscheinen die dialogisch gehaltenen Lehrgedichte: König Tirol und sein Sohn Vridebrant, der Winsbeke und die Winsbekin von unbekannten Verfassern. Die ältesten Fabeln gehören dem Striker an; 100 andere, unter dem Namen: Der Edelstein, gesammelte, wurden von Ulrich Bonerius aus Bern, einem Geistlichen, zu Anfang des vierzehnten Jh. gedichtet. Zu Anfang des dreizehnten schrieb Thomassin von Tirkeläre aus dem Friaul sein Spruchgedicht, den Welschen Gast; Frîgedank, was wahrscheinlich ein angenommener Name, ein ähnliches Werk: Bescheidenheit, das durch geistreiche Auffassung der Widersprüche und ihrer Selbstvernichtung vor allen ähnlichen Versuchen weit hervorragte, und gegen 1300 Hugo von Trimberg, ein Schullehrer zu Thürstadt, in der Nähe von Bamberg, seinen Renner, der zwar auch noch viel volksmässige Sprichwörter in sich aufnahm, allein am innerer Einheit des Ganzen, an tiefer Contrastirung der Gegensätze und an anschaulicher Einfachheit der

Sprache dem Frigedank sehr nachstand. — Die religiöse Poesie war auch in ihrer Epik der Reflexion sehr günstig; aber hier gestaltete sie sich nicht volksmässig, sondern mehr individuell, wie z. B. im Leben der heiligen Martina von Hugo von Langenstein oder in dem allegorischen Gedicht, die Tochter von Syon oder die minnende Seele. — Viele dieser Gedichte sind aber auch, bei der Ungeübtheit des Denkens, noch sehr trocken und leblos.

Alle diese verschiedenen Elemente machten vom Ende des zwölften bis zum Anfang des vierzehnten Jh. den Stoff der Deutschen Poesie aus. Sie bestanden nebeneinander. Sucht man aber diesen ganzen Zeitraum in den mannigfachen Schattirungen, die er durchlief, aufzufassen, so entdeckt sich doch ein inneres Verhältniss auch des Stoffs zur ästhetischen Composition. Es ist unläugbar, dass das epische Element den geschichtlichen Vorrang einnimmt, weil es die ganze Zeit vom achten bis zum zwölften Jh. der Kern der Poesie gewesen war. Sodann drängte sich die lyrische Dichtkunst hervor und durchzitterte auch die epischen Werke mit ihren Tönen. Aus beiden Richtungen aber spross die Reflexion hervor; das Sprichwort führte aus dem Volksepos, die Bibel aus dem kirchlichen, die Betrachtung des individuellen Lebens in seinem Bezuge zur Liebe, zur Kunst, zum Staat und zur Kirche aus dem Liede zum Nachdenken. Die objective Anschauung des Epischen, die subjective Bewegung des Gefühls suchten in der stillen, sich immer gleichen Gesetzmässigkeit des Gedankens eine unzerstörbare Beruhigunng und so sehen wir nach dem

Untergang der Hohenstaufen die Reflexion überall, auch in den epischen und lyrischen Formen, überwiegen. — In Verbindung mit diesem Verlauf zeigt sich auch eine Veränderung der ganzen Darstellung. Zuerst ist sie strenge und einfach, etwa bis auf den Anfang des dreizehnten Jh. Dann wird sie immer voller, immer lebendiger. In Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide und Gottfrid von Strassburg erreicht sie die grösste Ausbildung. Ueber sie können sich die Späteren nicht erheben, fangen an, nachzuahmen, erst mit regem Gefühl, dann immer mechanischer. So verliert sich am Ende die reiche Mannigfaltigkeit der epischen und lyrischen Töne; die Poesie wird lahmer und matter und erhält nur noch von der Reflexion her ein gewisses Leben. — Von dem Leben der Dichter selbst wissen wir so wenig, dass selbst die ungefähre chronologische Bestimmung desselben bei den meisten Schwierigkeit hat. Die Fürsten und Gegenden, von denen sie sprechen, geben uns den grössten Anhalt der Combination. Die Dichter des nationalen Epos kennen wir gar nicht, auch nicht einmal den der Nibelungen; hier gelangen wir wenigstens zur Kenntniss der Namen.

Den Beginn der mittelhochdeutschen Poesie machte ein Niederdeutscher Dichter, Heinrich von Veldecke, gegen das Ende des zwölften Jh. Seiner Lieder sind noch sehr wenige und der Charakter derselben ist grosse Einfachheit. Den Kreis der erzählenden romantischen Kunstpoesie eröffnete er durch seine Aeneide, die er nach einem Romanischen Vorbilde dichtete; die Composition ist in den Partieen, wo leidenschaftliche Interessen dargestellt werden, bei aller Einfalt ziem-

lich glücklich; die Mundart der Sprache schwankt noch zwischen Oberdeutschen und Niederdeutschen Formen, obschon sie zu jenen sich entschieden hinneigt. — Als Lyriker schlossen sich an Veldeck zunächst Kürenberg, Dietmar von Ast, Spervogel, Reimar der Alte und Friedrich von Husen, in deren Liedern gleichviel Kraft und Zartheit und ein volksmässiger Anstrich ist. Als Epiker und Lyriker, aber bei weitem vorgeschritten, erscheint sodann Hartmann von der Aue in Schwaben. In seinen tiefgefühlten Liedern, in seinen Legenden vom heil. Gregorius im Stein, vom armen Heinrich, in seinem Epos aus dem Arturischen Sagenkreise, Iwein oder der Ritter mit dem Löwen, zeigte er überall eine gewandte Herrschaft der Sprache. Die milde Wärme und behagliche Anmuth seiner genauen und wohlbedachten Ausführlichkeit nebst dem noch nicht erloschenen Sinn für die Sage und das Volksmässige entfaltete er besonders in dem armen Heinrich, dieser schlichten, aber höchst sicheren kleinen Erzählung.*) — An ihn schlosss sich Wolfram v. Eschenbach und Pleienfelden im Eichstädtischen. Er wurde im zwölften Jh. geboren und st. im ersten Drittel des dreizehnten; in ihm concentrirte sich die ernste, durch den Dienst des Grales in das Mystische übergehende Seite der Bretonischen Sage. Wir besitzen von ihm einige Lieder, eine Bearbeitung des Parcival, einige Fragmente von einer besonderen Behandlung der Titurelsage und den Anfang einer Darstellung von der legendenhaften Geschichte des heil. Wilhelm von Oran-

*) S. Karl Lachmann, Auswahl aus den Hochdeutschen Dichtern des dreizehnten Jahrh. Berlin 1820, 8, S. VII.

ge. Er bezeichnet die Epoche, wo der strenge, durch Hartmann schon geschmeidigte Styl zum wahrhaft schönen sich umbildete; alles Harte und Schwere verschwand und selbst der tiefste Inhalt des Gemüthes drängte sich in angemessener, abgerundeter Form hervor. Von Wolfram's wenigen, aber vortrefflichen Liedern sind die meisten Tagelieder. (S. über diese Th. II. S. 116.) In der Dichtung vom Parcival, die er um 1205 vollendete, folgte er nach seiner eigenen Angabe einem gewissen Guiot, der zwar als Provençale genannt wird, aber doch wohl Französisch dichtete. Es scheint, als wenn Chréstien de Troyes die Sage mährchenhaft erweitert und verflacht habe, so dass jenes Werk in strengerer Ueberlieferung und sinniger Darstellung der Situationen, vermuthlich mehr als in der Kunst des Styls, vor dem seinigen sich auszeichnen mochte. Der Titurel enthielt die ganze Geschichte des Gral bis auf Lohengrin's Geschichte herunter, die späterhin ebenfalls Gegenstand eines eigenen Deutschen Gedichtes wurde, dessen Verfasser sich schwer bestimmen lässt. Vom Titurel, dessen äusserlich epischer Zusammenhalt in der Geschichte von Sigune und Tschionatulander liegt, scheint Wolfram nur einige der hervorstechenderen Situationen behandelt zu haben. Wenn er im Parcival und Wilhelm der kurzen Reimpaare sich bediente, worin vor ihm auch Veldeck und Hartmann gedichtet hatten, so dichtete er diese schönen Bruchstücke in einer Strophe von 4 Langzeilen mit klingenden Reimen. Später ward die ganze Titurelsage von einem Unbekannten (denn der gewöhnlich genannte Albrecht von Scharfenberg ist zweifelhaft) in einer siebenzeiligen weiterhin oft gebrauch-

ten Strophe verfasst, die eine ähnliche Zerlegung von Wolfram's schöner Strophe enthält, wie die achtzeilige Hönweis des gedruckten Heldenbuches von der Nibelungenstrophe. Wolfram kannte also die ganze Sage, wie sie ihm in Guiot's Auffassung vorlag; er kannte aber auch Chréstiens Bearbeitung derselben und ward, wie dieser, von Parcival's Geschichte besonders angezogen. Offenbar bewegte ihn der Gedanke, wie Parcival in der Gedankenlosigkeit der Jugend das ihm bestimmte Glück verfehlt und erst, nachdem er die Verzweiflung überwunden und in dem unverschuldeten Kampfe gegen Freund und Bruder das Härteste erfahren hat, in der Treue gegen Gott und sein Weib der erstrebten höchsten Glückseligkeit würdig gefunden wird. Um diesen Gedanken darzustellen, nahm er mit verständiger Wahl die Geschichten von Gamuret und von Gawan auf: aber er liess, ausser dem, was er für den Titurel bestimmte, noch Manches aus, was unbedeutend oder störend zu sein schien. Die angeborne Reinheit und Heldentugend Parcival's — seine Mutter Herzeloyde und sein Vater Gamuret —, die Stufen seines Sehnen und seiner Ausbildung vor und nach dem Verzweifeln; der Gegensatz des weltlichen Gawan, der uns in beständiger Sehnsucht nach dem Helden lässt, und ihn selbst, in Sünde und Leid, unseren Augen entzieht; wiederum Feirefîz, ritterlich und edel, aber nicht wie der Bruder nach dem Höchsten strebend und darum leicht von seinem einzigen Makel gereinigt; dem Heidenthum; endlich die fromme, liebende Dulderin Sigune, bestimmt, in ihrem Unglück Parcival zu Gott zu leiten, eine mitfühlende Gottheit, belehrend, ermahnend, strafend und tröstend,

bis sie, nachdem das Werk vollendet ist, dem eigenen Gram über den Tod ihres geliebten Tschionatulander erliegt: das Alles und was noch mehr der Haupthandlung eingefügt ist, sind wesentliche Theile dieses erstaunlichen Gedichtes. Die Geschichte des heiligen Willehalm von Oranse hat Wolfram nicht vollendet; man kann daher auch nicht sagen, in welchem Sinn er sie auffasste; in der Form ist sie reicher und freier als der Parcival, aber ohne dessen unwiderstehlich fesselnde Gewalt; die Quelle des Dichters kennen wir nicht. (S. Th. II. S. 70.) Der dritte Theil des Gedichtes, der sogenannte starke Rennewart, wurde gegen 1250 von Ulrich von Türheim gedichtet, eine Fortsetzung, die höchst langweilig und nur wegen mancher guten Sprichwörter beachtenswerth ist; der erste Theil, welcher die Geschichte erzählt, die Wolfram's Darstellung vorangeht, ward zwischen 1252 — 1278 von Ulrich von dem Turlîn verfasst, aber nicht vollendet, was auch bei seinem prosaischen Wesen eben nicht zu bedauern ist.*) — Mit Wolfram's Leben und Wirken eng zusammenhängend ist die Tradition von einem Kampfe, der zwischen 1206 — 7 auf

*) Das Studium Wolfram's hat einen grossen Theil meines Lebens erfüllt; die Resultate findet der Leser in meiner Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter, S. 261—307. — Im Obigen habe ich absichtlich das Urtheil des Mannes gegeben, der noch längere Zeit und noch tieferes Studium auf Wolfram verwendet und uns eine so schöne Ausgabe aller seiner Werke gegeben hat. S. Wolfram v. Eschenbach, herausg. v. Karl Lachmann, Berlin 1833, gr. 8. Ausserdem eben denselben in der Vorrede zur Auswahl a. a. O. S. VII. — Den Versuch einer Lebensgeschichte Wolfram's machte Büsching im Museum für Altdeutsche Lit. und Kunst, Bd. I, Berlin 1809, 8, S. 1—36. — Einen Auszug aus dem Parcival als Vorbereitung und An-

der Wartburg in Thüringen von den bedeutendsten Sängern der Zeit, namentlich von Walther von der Vogelweide, Wolfram, Heinrich von Ofterdingen und Klinsor von Ungerland, gehalten sein soll, um die Virtuosität der Kunst nach ihrem lebendigen Zeugniss zu ermessen. Von diesem sogenannten Kriege, dessen auch sehr alte Chroniken erwähnen, ist noch ein Gedicht übrig, das zwei sehr verschiedene Theile hat und wohl erst in der letzten Hälfte des dreizehnten Jh. verfasst wurde. Der erste Theil in einer sehr künstlichen langen Strophe ist panegyrisch; Wolfram erhebt den Landgrafen Hermann von Thüringen, Ofterdingen den Herzog Leopold von Oestreich; die übrigen Dichter mischen sich theilnehmend zwischen-

---

kündigung einer vollständigen wünschenswerthen Uebersetzung desselben haben wir eben jetzt erhalten: Parcival von San Marte, Magdeburg 1833, 8. — Wenn auch der ganze Titurel den hohen Kunstwerth des Parcival nicht hat, so scheint mir doch die Ansicht zu weit zu gehen, die ihn als ein nur geistloses Werk in Verhältniss zu den Fragmenten der unzweifelhaft ächten Bearbeitung Wolfram's und zum Parcival gelten lassen will. Es ist zu wünschen, dass eine neue Ausgabe mehren die Lectüre desselben zugänglich mache, um das Urtheil über ihn näher durch vielseitigere Auffassung zu bestimmen. Der arme Heinrich ist zehnmal; Iwein ist dreimal von Michaeler, Müller und Lachmann herausgegeben; der Tristan ist dreimal von Müller, v. Groote und v. d. Hagen edirt; v. d. Hagen hat selbst Kaspar's von der Rön elendes Heldenbuch drucken lassen; wie sehr möchte man nun wünschen, dass Herr Lachmann, wie er die Nibelungen und Klage, Walter von der Vogelweide, den Iwein und jetzt Wolfram, in classischen Ausgaben uns geschenkt hat, dem vom Mittelalter so hochgehaltenen und ihm doch gewiss in materieller Hinsicht werthvollen Titurel seine Aufmerksamkeit zuwendete, da Herr v. d. Hagen seine einst angekündigte Ausgabe wieder unterlassen zu haben scheint.

ein. Der zweite Theil in einer weniger feierlichen, kürzeren uud nachdrücklicheren Strophe stellt einen Kampf zwischen Wolfram und Klinsor um die Meisterschaft im Wissen dar; von beiden Seiten rühmen sich die Sänger ihrer Erkenntniss und prüfen sich nach altdeutscher und Nordischer schon in den Eddenliedern bemerklicher Weise durch höchst sinnreiche Räthsel, in welchem Wettspiel Wolfram seinen Gegner überwindet. Ein Drama, wie man so oft gesagt hat, ist diese erst mehr dem Lyrischen, dann mehr dem Didaktischen zugeneigte Dichtung nicht; der Begriff der Tenzone (II. S. 119) passt noch am ehesten darauf. Die beiden Gegner Wolfram's sind übrigens in ein sagenhaftes Dunkel gehüllt; man kann nur sagen, dass, wenn Wolfram als Repräsentant des kirchlichen Glaubens dasteht, Ofterdingen mehr das Intresse der Deutschen Sage, obschon sehr allgemein, Klinsor aber die teuflische Magie, das durch verbotene heidnische Künste erlangte Wissen vertritt; namentlich deutet er auf Spanische Universitäten und Saracenischen Einfluss. Auch in den Liedern, welche unter Klinsor's Namen sich erhalten haben, zeigt sich eine dem katholischen Klerus feindliche Stimmung und eine eigenthümliche, oft mit gefallender Kraft sich aussprechende Bitterkeit. — Das vorhin erwähnte mittelhochdeutsche Gedicht von Lohengrin hat die merkwürdige Composition, dass es als eine Erzählung dargestellt wird, welche Wolfram während des Kampfes dem Thüringischen Hofe beiläufig zur Unterhaltung vortrage. So kommen denn Klinsor's Polemik und ein ganzes Fragment vom zweiten Theil des Krieges mit darin vor. — Zunächst an Wolfram steht Gottfrid von Strassburg, der

den vollkommen schönen Styl erreichte. Wenn Wolfram in seiner gehaltreichen Tiefe öfter dunkel ward, so liess sich Gottfrid mehr von dem reizenden Spiel der Sprache und der Reime hinreissen. Von seinem Leben wissen wir so gut wie Nichts; als Meister des Gesanges rühmt er einen Zeitgenossen von Hagenau und einen gewissen Blikker von Steinach, die uns ebenfalls unbekannt sind. Von Gottfrid's lyrischen Gedichten haben sich nur wenige erhalten. Der Lobgesang auf Maria ist darunter das Grösste, was die Deutsche Poesie in dieser Sphäre hervorgebracht hat, eben so tief in den Gedanken, als innig im Gefühl, glänzend in Bildern, süss und mannigfaltig in der Sprache. Der Tristan steht als epische Composition dieser lyrischen ganz gleich. Zwar unterbrach der Tod den Fortgang desselben, allein die ganze Fülle des Dichters ergoss sich in den vorhandenen grossen Theil des Werkes und die schon oben genannten Ergänzungen von Türheim und Friberg beweisen, dass nur der Meister selbst auf eine würdige Weise die Erzählung bis zu Ende fortzuführen vermocht hätte. Gottfrid schloss sich, was die Sage betrifft, ihrer Bretonischen Gestaltung von Thomas von Erceldoune an, schuf aber nichtsdestoweniger ein ganz neues Gedicht. Nicht als eine blos interessante ritterliche Geschichte muss der Tristan betrachtet werden; was ihn vor allen anderen zu einem Roman für Liebende macht, wofür auch der Dichter selbst ihn bestimmte, ist die sinnige Darstellung schöner Geselligkeit. Der elegische Eingang von Rivalin's und Blanscheflur's Ende; die unauflösliche Liebe und Treue Tristan's und Isot's, ihre erfindsame List jedem Verrath zuvorzukommen; all' die

Mühen und Gefahren, mit denen sie zu kämpfen haben, Sehnsucht und Freude, Lieb' und Leid im Wechsel; der Gegenstand dieser Liebe die Vermählte eines Anderen, dessen Gutmüthigkeit nun immer auf das alte Sehen und doch nicht Glauben zurückgeführt wird; das unvermögende Band der Dankbarkeit, Freundschaft und Pflicht bei einer nicht zu bekämpfenden Nothwendigkeit: Alles veranlasst und entschuldigt durch den unglücklichen Zaubertrank auf der Rückfahrt von Irland, so dass selbst die Religion bei einem Gottesurtheil die Schuld der Königin in Schleier hüllt, sie als rein erscheinen lässt und eine Leidenschaft, die gegen die Natur anderer Sünde einzig vom Herzen kommt, in Schutz nimmt, wodurch nun jene nicht durch eigene Wahl verschuldete Nothwendigkeit ihre völlige Bewährung erhält. Eben so ist es freiwillige Hingebung, keine gewaltthätige Trennung, was das rührende Ende der Liebenden bestimmt. Das Gedicht endet mit einem stillen Symbole dessen, was im Leben ihr Kampf und ihre Liebe war und das Ganze löst sich zuletzt wie in einen elegischen Seufzer auf über die Vergänglichkeit der Freude und des blühenden Lebens. Wenn Hartmann durch gefällige Simplicität, Wolfram durch Erhabenheit, Wirnt von Gravenberg durch Zierlichkeit sich auszeichneten, so stellt sich bei Gottfrid die vollendete Schönheit dar; die harmonische Uebereinstimmung der Form und des Inhaltes, des Ausdrucks und des Gegenstandes zieht uns unwiderstehlich an. *) Hartmann hatte sich dem weltlichen, Eschenbach dem geistlichen Ritterthum, Gottfrid der Liebe zugewen-

*) S. Docen im Museum f. Altdeutsche Literat. I. S. 52—61.

det; die Religion wurde das besondere Interesse Rudolphs von Hohenems, Dienstmannes zu Montfort, der zwischen 1220 und 1254 dichtete. Sein Hauptwerk war die Bearbeitung von Barlaam und Josaphat, (Th. II. S. 45.); empfing er auch, wie die meisten Kunstdichter, den Stoff von Aussen, so verflüchtigte er doch durch seine poetische Kraft, durch das Sinnige und Lebendige seiner Darstellung jede Fremdheit. Zwei andere Legenden von ihm, Der gute Gerhard und St. Eustachius, gehören ebenfalls dieser religiösen Richtung. Wie wirksam in Rudolphs Seele die Anhängigkeit an die Ideale des Christenthums auch in seinen späteren Jahren beharrte, beweiset die anfänglich auf Begehren des Landgrafen Heinrich von Thüringen von ihm unternommene, nachher aber dem Könige Konrad IV zugeschriebene, Bearbeitung der Universalgeschichte Gottfrid's von Viterbo; für ihn ein Werk von unabsehbarem Umfange; und wirklich entriss ihn, ehe er noch das dritte Buch der Könige vollendet hatte, der Tod in Italien. Das Anziehendste in diesem Werk sind unstreitig die Schöpfungsgeschichte und die Darstellung der Philosopheme über die Einheit des Körpers, über das Gute und Böse u. s. f. Doch versuchte Rudolph auch weltliche Epik, indem er Alexander den Grossen und Wilhelm von Orleans (Orlienz) besang. Jenen verfasste er nach dem Curtius, dem Pseudo - Kallisthenes und ähnlichen Quellen in 6 Büchern; dies ritterliche Gedicht ist vortrefflich in der Bildung des Ganzen, wie in seiner züchtigen, liebenswürdigen Darstellung, in welcher der sonst oft strenge Ernst des Dichters linder und schmelzender dem romantischen Stoffe sich anschmiegt.

Der Vordergrund, in einem höchst edeln Styl, parallelisirt sich dem schönen Eingang zum Tristan und Wilhelms und Ameliens Liebe ist auf das Innigste und Rührendste geschildert. *)

Die eben genannten Dichter waren auch Lyriker, aber den grössten Raum ihrer Thätigkeit nahm die Epik hin. Unter der Menge vortrefflicher Lyriker, welche damals auftraten, war Walther von der Vogelweide, dessen Abkunft wir nicht genau wissen, der grösste. Alle Formen, alle Richtungen der Lyrik umfasste er mit gleicher Vollendung. Er reichte hinauf in die erste Blüthe des Minnegesanges im letzten Viertel des zwölften Jh., er reichte hinunter in den Uebergang dieser Dichtungsweise zur Betrachtung und zum Lehrhaften gegen die Mitte des dreizehnten; ja, er selbst kräftigte zuerst das jugendlich spielende Lied zur Männlichkeit. Aus der Blüthe der Phantasie und der Empfindung reifte ihm die Frucht des Gedankens und er dehnte die Formen des Minneliedes aus, damit sie vermögend würden, die Sache des Vaterlandes, die Angelegenheiten des Reiches und der Kirche zu fassen. Diese objective Seite der Vertiefung in die allgemein geistigen Interessen ist bei Walther so verwunderungswürdig, als seine zarten Liebeslieder, als die Mannigfaltigkeit seiner Töne. **) Was in Walther's tiefer Brust zur Harmonie zusammenklang, das war bei den übrigen Lyrikern mehr zerstreuet; bei Ulrich von Lichtenstein z. B. entfaltete sich mehr das erotische Leben; durch seine Biographie, den Frauendienst, hat

*) S. Docen a. a. O. S. 45—52.

**) S. Walther von der Vogelweide, geschildert von Ludwig Uhland, Stuttgart, 1822, S. 108 ff.

er uns in die individuelle Entstehung und Beziehung des Minnegesanges die reichste Einsicht gegeben, weil wir erst die Situation, sodann das aus ihr sich entwickelnde Lied erblicken. — Viele Lieder gewannen einen volksmässigen Charakter durch die gleichen Verhältnisse Aller; hieher gehören die Kreuzlieder, denn zum Grab des Herrn, seine Sünde büssend, hinzufahren, das war ein allgemeiner Drang, das konnte ein Jeder; die Frühlingslieder, denn die Wonne der Natur in ihrer Wiedergeburt konnte jeder empfinden; Wächter- oder Tagelieder, denn verbotene Liebschaften konnte jeder haben, der Ritter wie der Knecht; diese Lieder, wo der Wächter den Liebenden den Anbruch des Tages meldet und sie zum Scheiden mahnt, um sie vor Unfall und übler Nachrede zu wahren, gehören wegen des in ihnen herrschenden Helldunkels zu den schönsten; Tanzlieder, die dem weitgereisten Tanhäuser besonders gelangen. Der Tanz sammelte zur Lenz- und Sommerzeit das junge Volk im Walde und bei lustig quellenden Brunnen; der Ruhm des Vortanzes gab Anlass zu einer rührigen Rivalität; für die Mädchen waren diese Zusammenkünfte, bei denen auch Ball gespielt wurde, besonders die erwünschte Gelegenheit, das stille Leben einmal austoben zu lassen und ihre Liebeshändel anzuknüpfen und durchzuführen. Den Müttern waren eben darum diese Fahrten gar häufig ein Aergerniss und in vielen Scheltliedern, die darüber zwischen ihnen und den Töchtern sich erhoben, stellen sie dieselben als eingerissenen Missbrauch und als Verderb der alten Sitte dar. Die Reigen oder Tanzlieder wurden beim Tanz gesungen, oft, wie es scheint, mit einem gewissen Jodeln. Eine

besondere Gattung bildete die **Neidharte**. Neidhart, vielleicht von Ruwenthal im Oesterreichischen, zu Anfang und bis zur Mitte des dreizehnten Jh. scheint das Süddeutsche Bauernthum in seiner straffen, oft wüsten Ueppigkeit mit dem zierlichen, höfischen Minnesang haben contrastiren zu wollen. Er schilderte die Tracht, den Gang, den Hader der geputzten um die Mädchen sich drängenden Dörperer oder Getelinge, wie er diese derben genusseifrigen Bauern nennt, mit grellen Localfarben und mischte dazwischen sanfte, süsse Klänge zarteren Inhaltes. Aber späterhin scheint hieraus eine eigene Liedform entstanden zu sein, die in's Rohe und Wilde ausartete und den Namen Neidhart's behielt. *)

Auf diese reiche Blüthe der Poesie folgt nach der Mitte des dreizehnten Jh. eine Epoche, worin die Farben verblassen und die Zeichnungen verworren werden. Die Fürsten ermüden der Minnelieder nach und nach, das Volk kann sie nicht gebrauchen. Die Meister klagen über den Verfall des höfischen Sanges, die Loblieder auf die Fürsten und Herren gerathen immer häufiger, schmeichelnder und gezierter, je schlechter sie bezahlt werden, und sie unterlassen dabei nie zu sagen, dass ihr Lob ein wahres sei und sie das der

---

*) Den Zusammenhang des höfischen Meistergesanges mit dem Volksleben hat am besten **Görres** in der Einleitung zu den Altdeutschen Volks- und Meisterliedern aus den Handschriften der Heidelberger Bibliothek, Frankfurt am Main 1817, 8, auseinandergesetzt. Man denkt sich die damaligen Stände oft zu sehr geschieden; die **fahrende Diet** zumal, die Spielleute und Sänger, die bei festlicher und fröhlicher Bewegung der Empfindung Sprache gaben, waren sowohl nach Oben als nach Unten hingewendet. Diese Ausgleichung des Lebens gehört recht zum Wesen der Poesie.

Schlechten verabscheuen. Sie mögen aus allen freien Künsten schöpfen, um neue reizende Gleichnisse zu erfinden, ihr Ansehen kann nun nicht mehr erhalten werden. Der Meister kehrt sich ganz seinem Gemüth zu; die Lust zu grossen epischen Dichtungen verliert sich, aber die, den Weltlauf zu ergründen, die göttlichen und menschlichen Dinge zu betrachten, wird immer reger. Die Form der Wörter und deren geheimnissreiche Stellung wird auf's Höchste getrieben und ächt poetische Gemüther kämpfen oft mit diesem Drang der Zeit auf eine rührende Weise.*)

Den Uebergang aus der Epoche der idealen, frischen Kunstpoesie zur formell spielenden, an der Reflexion kränkelnden stellt am Entschiedensten Konrad von Würzburg dar, der in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jh. zu Freiburg im Breisgau st. und durch längeren Aufenthalt im südlichen Deutschland den Schwäbischen Dialekt bis auf wenige zurückgebliebene Spuren des Fränkischen sich vollkommen angeignete. Sein Ideal war Gottfrid von Strassburg, obwohl seine diffuse Manier mit dessen schönem Ebenmaass einen merklichen Contrast bildet. In jedem Werke des Dichters entfalten sich überall ein Reichthum und eine Fülle des Ausdrucks, die nur das Product einer gereiften Kunstfertigkeit sind; in jeder Gattung des Metrums zeigt sich eine Sicherheit und Gewandtheit, die stets im rechten Augenblick ihr Ziel erreicht, wenn sie der Rede auch noch so sehr den Zügel schiessen liess. Und doch bei allem Glanz der Diction und al-

*) S. J. Grimm Ueber den altdeutschen Meistergesang a. a. O. S. 31.

ler Schönheit des Rhythmus werden wir nicht hingerissen; es mangeln die Energie und erfreuliche Simplicität der älteren Meister; bei allem Aufwand poetischer Zierrathen entsteht durchgängig ein gewisses Gefühl der Eintönigkeit; da Alles überall gleich verschwendet ist, so unterscheidet auch Alles sich weniger untereinander. Von Konrad's lyrischen Gedichten sind noch viele, besonders technisch ausgezeichnet; aber, was die Früheren fühlten, im wirklichen Leben besassen, ist bei ihm Reflexion, z. B. über die Liebe. Die Betrachtung der Kunst allein, ihres unbedingten Werthes, ihrer freien Ausübung, ihres Verfalles durch falsche Bildung, ist ihm recht aus der Seele entsprungen. Eine Allegorie, unter dem Namen: Die Klage der Kunst, bekannt gemacht, stellt den Kampf der wahren und unächten Kunst vortrefflich dar. Weniger ist das weitläufige, dem Gottfrid'schen Gesang nachgeahmte Lobgedicht auf die heil. Jungfrau, Die goldene Schmiede, gelungen; es jagt den Leser unaufhörlich durch tausend miteinander wenig verbundene biblische Allegorieen und Bezeichnungen, ohne irgend eine innere Einheit. Mehr Aufmerksamkeit verdienen Konrad's kleinere Erzählungen, die sich durch leichte und anmuthige Darstellung auszeichnen. Auch grössere Erzählungen, von Engelhart und Engeldrut, von Partinopier und Meliure, scheinen ihm geglückt zu sein. Seine eigenthümlichen Talente entwickelte er aber wohl am Glänzendsten in dem Trojanischen Kriege. Dieser war zwar auch schon von Herbort v. Fritzlar vor ihm behandelt worden, Konrad aber scheint ihn zu einer Concentration der interessantesten Griechischen Mythen haben machen zu wol-

len. *) — Bei den späteren Dichtern steigert sich das Bewusstsein ihrer technischen Virtuosität in dem Grade, als die Fülle der inneren Erfindsamkeit dürftiger wird. Unter ihnen machten Frauenlob und Regenbogen besondere Epoche. Frauenlob hiess eigentlich Heinrich von Meissen, war also, wie auch seine Mundart und die Bezüge seiner Lobgedichte andeuten, ein Niederdeutscher und ward in der Mitte des dreizehnten Jh. geb. Den Beinamen: Frauenlob, erhielt er ohne Zweifel, weil er über den Vorzug der Benennung: Frau oder Weib, einen poetischen Wettstreit hielt und aus ihm als Sieger hervorging. Sonst war er nach alter Ueberlieferung Doctor der Theologie und Domherr zu Mainz, wo er 1317 starb und im Umgang der Hauptkirche sehr ehrenvoll begraben ward. Die meisten Gedichte Frauenlob's waren Lobgedichte auf Niederdeutsche Fürsten, auf Gottfrid von Strassburg u. s. f.; ein eigentliches Minnelied im älteren Sinn ist von ihm nicht bekannt; seine Strophen, die dies allgemeine grosse Thema behandeln, sind oft recht schön und sinnig, aber immer belehrend und betrachtend. Ueberhaupt hat er einen Zug in die Tiefe nach dem Grossen und Bedeutenden in der Poesie, die er daher auch gern als bilderreiches, mystisches Kleid der Religion entfaltet und einhüllt; am würdigsten erscheint sein Lob der Frauen und krönt ihn eigentlich erst mit diesem Ehrennamen in seinen Hymnen des durch die heilige Jungfrau verklärten Hohenliedes. — Barthel Regenbogen, sein mit ihm wetteifernder Kunstgenosse, war Anfangs [illegible]

*) S. Docen a. a. O. S. 39—45.

wirklich ein Schmid; aus unwiderstehlichem Triebe verliess er sein Handwerk und ergriff die Dichtkunst, begab sich an den Rhein, die besten Sänger zu suchen und sich mit ihnen zu üben; zu Mainz scheint er sich niedergelassen zu haben. Noch mehr als Frauenlob, den er auch überlebte, hat er zur Vorbereitung der späteren Meistersängerei beigetragen, denn im Ganzen, im Geist, Inhalt und in der Form seiner Hervorbringungen steht er ihm beträchtlich nach; wir finden in ihm fast gar keine Anklänge mehr von dem alten Minnegesang, vielmehr nur mühsam zusammengereimte, man möchte sagen zusammengeschweisste Gedichte aus der Religion, Moral und den Wissenschaften, welche letzte, erst im Alter und durch ihn selbst erlernt, natürlich eine gewisse pedantische Wichtigkeit bei ihm erhalten mussten. Und in Ansehung der Form ist nicht zu verkennen, dass der Schmiedehammertact auf seinen schon sehr regelmässigen und abgezählten Sylben- und Reimfall miteingewirkt hat. Bei diesem Allen aber bleibt er eine erfreuliche Erscheinung, indem ein inniges, redliches Gemüth, ein wackerer Sinn und eine feste Meisterschaft überall durchblicken. Sein berühmter Streit mit Frauenlob, den er hoch ehrte, hebt an mit dem Preis der älteren Meister, Reimar, Eschenbach und Vogelweide, die Regenbogen gegen Frauenlob's Anmassung vertheidigte, geht dann fort zu Allegorieen und mystischen Räthseln, und endet mit dem Thema: Frau und Weib. *) — Dass in Einzelnen die frische Naivetät und anmuthige Beseelung des früheren Gesanges sich noch fortsetzte, wie namentlich

---

*) S. v. d. Hagen, im Museum, Bd. II. 1811. S. 156—170.

in den lieblichen Minneliedern des Schweizers Hadlaub gegen Ende des Jh., war mehr als Ausnahme von der Regel anzusehen. —

Von der Mitte des vierzehnten Jh. an bis auf das sechszehnte Jh. hin und noch darüber hinaus schied sich die Einheit von Form und Inhalt, welche in der epischen Volkspoesie der ersten Epoche als ganz unmittelbar, in der folgenden der Kunstpoesie als durch mannigfache Bildung vermittelt die Dichtungen ausgezeichnet hatte. Wenn schon die höfische Kunstpoesie dem Volksgesang gegenüber als formell erscheinen musste, so ward in diesem Jh. der Gegensatz ein mit Bewusstsein ausgesprochener und festgehaltener. Die Meister traten in Schulen zusammen; das Volk suchte in Liedern und Romanen eine kernhafte Befriedigung, die es in den künstlichen Spielen der Schule nicht fand.

Der ausschliessend sogenannte Meistergesang war von dem sogenannten Minnegesang dem Princip nach nicht unterschieden, aber die äusserliche Form ward Alles in jenem, und der sie durchdringende Geist entwich. Die Hofpoesie und das fröhliche Wanderleben der Sänger hörten auf; ihre Klagen über die wachsende Kargheit der Fürsten und Reichen wurden immer bitterer; die Bürger in den Städten rechneten es sich nun in ihrer Wohlhabenheit zur Ehre, eine Kunst zu unterstützen, in der einige ihrer Vorfahren geglänzt hatten. Mit tüchtiger Gesinnung ergriffen sie die Poesie, aber ihr Ernst verwandelte die freie Beweglichkeit derselben zu einer trockenen Gesetzmässigkeit;

es entstanden aus der Bemühung, der Regeln der Poesie inne zu werden, die rohen Poetiken oder Tabulaturen der verschiedenen Dichtgesellschaften, worin die Prosodie, Metrik und Rhetorik vorgetragen wurden; auch der Trieb zum Sammeln der Lieder verkündigte die innere Armuth der Zeit in dieser Beziehung; von den tiefen subtilen Forschungen wandte sich der einfache Sinn allmälig ab und hielt sich an die Darstellung von Wahrheiten der heiligen Schrift und leichter Allegorieen. Durch die Streitigkeiten über die unbefleckte Empfängniss der Maria wurden eine Menge reflectirender Marienlieder veranlasst. Die vielen biblischen Lieder, worin einzelne Capitel des Alten und Neuen Testamentes poetisch bearbeitet wurden, eben so die dogmatischen, deren Hauptgegenstand die Lehren von der Dreieinigkeit, von der Erbsünde u. s. w. waren, alle diese waren, bis auf wenige, lauter ächte Meisterlieder, und wimmelten so voll der abgeschmacktesten und lächerlichsten Bilder und Gleichnisse, waren dabei so gedehnt und langweilig, so unfügsam allem choralartigen Absingen, dass sie nur Pracht- und Uebungsstücke in den Schulen sein konnten und in ihren unendlich vielen dicken Sammlungen vor der Welt begraben blieben. Diese Meistersänger hatten gewiss recht guten Willen und frommen Sinn, aber bei ihrer beschränkten Ansicht von poetischer Form und poetischem Inhalt, bei ihrer gänzlichen Geschmacklosigkeit und dem lächerlichen Prunken mit angeflogener Gelehrsamkeit, eitel und peinlich in ihrer altüberlieferten zunftartigen Ausübung der Poesie, verknöcherten sie endlich in lauter Unnatur und Manier. Da der so formell als Zunft in sich abgeschlossene Meistergesang all-

mälig aus der älteren Kunstpoesie hervorging, so fing er im Südwesten Deutschlands im vierzehnten Jh. an, wo er zu Mainz, Strassburg, Colmar und Frankfurt den Rhein entlang blühete und ausserdem in Würzburg, Zwickau und Prag Nebenzweige trieb. Im funfzehnten Jh. standen die Schulen der reichen, kunstliebenden Städte von Nürnberg und Augsburg am Höchsten; im sechszehnten breitete er sich zu Regensburg, Ulm, München, in Steiermark, Mähren, Schlesien, ja, selbst in vereinzelten Gesellschaften in Preussen aus. *) —

Die Volkspoesie des vierzehnten und funfzehnten Jh. stand mit der älteren Kunstpoesie in vielfacher Verbindung, wie wir denn selbst in der Lyrik derselben mancherlei volksmässige Anklänge gefunden haben. Die Form verlor sich zwar nicht selten in das Rohe, allein der Inhalt war im Durchschnitt tüchtig und gesund. Weil das Seichte und Oede in den Schulen des Meistergesanges seine eigene Sphäre hatte, so konnte der frische Naturlauf in der Beweglichkeit des

*) Es fehlt uns noch an einer Geschichte der Meistersänger. Im Obigen habe ich J. Grimm Ueber den altdeutschen Meistergesang, S. 33 und 129, und Heinrich Hoffmann's Geschichte des Deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit, Breslau 1832, 8, besonders berücksichtigt. — Eine kurze Darstellung der Tabulatur nach Adam Puschmann's 1571 herausgegebenem: Gründlichem Bericht des Deutschen Meistergesanges zu Görlitz, lieferte Büsching in der Sammlung für Altdeutsche Literatur und Kunst, Breslau 1812, 8, S. 164 — 219. Man wird sich daraus besser unterrichten, als aus Wagenseil's Buch: De civitate Norimbergensi, das als die fast einzige Quelle der Kenntniss dieser Epoche so lange benutzt worden ist. Eine Entwicklung der Hauptmomente des Meistergesanges habe ich in meiner Geschichte, a. a. O. S. 497 — 507, gegeben.

freien Lebens desto heller, freudiger und tönereicher hervorklingen. Unzählige Lieder der verschiedensten Art tauchten hervor: Liebeslieder, neckische Räthsel, Reiterlieder, Jägerlieder, Bergreihen, Kriegslieder, politische Schimpflieder u. s. f. Die zahllosen Veränderungen, welche durch das immer breitere und immer bedeutendere Hervortreten des bürgerlichen Standes im Leben vor sich gingen, während doch auch der Adel noch einen grossen Glanz entwickelte, riefen eine grosse Regsamkeit und Verschiedenheit der Empfindungen hervor, aus welchen als Gesammtausdruck in der epischen Darstellung jener einfache und in seiner schlichten Treuherzigkeit so ansprechende und malerische Ton sich herausbildete, in welchem die Volksbücher dieser Zeit geschrieben sind. Theils bearbeitete man die Gedichte des romantischen Sagenkreises in Prosa, wie die Geschichte der Haimonskinder, wie Fierabras, Kaiser Octavianus, Flos und Blancflos; Tristan, Lancelot, Wigalois u. a.; theils nahm man durch Uebersetzung romantische Erzählungen aus dem Französischen auf, die ein gewisses selbsständiges Interesse hatten, wie die rührenden Geschichten von der Maguelone, von der schönen Melusina, von der Pfalzgräfin Genovefa; theils entstanden diese unsterblichen Bücher erst aus den neuen Richtungen des Lebens: der schnelle Wechsel und die Qual irdischen Glückes spiegelten sich im Fortunatus, die derbe Schalkhaftigkeit im Eulenspiegel, die Steifheit und Bornirtheit reichstädtischer Spiessbürgerlichkeit im Lalenbuch oder den Schildbürgern, die Unseligkeit nieendender irdischer Existenz im ewigen Juden, der Kampf der Eitelkeit und absoluten titani-

schen Selbstsucht mit der göttlichen Wahrheit und Heiligkeit im Faust. *) —

*) In meiner Geschichte a. a. O. S. 380—430, habe ich eine Charakteristik der vorzüglichsten Deutschen Volksbücher und S. 508—550 des Deutschen Volksgesanges versucht. Für beide Elemente fehlt es noch an einer Geschichte. Für die Anerkennung des Liedes mit gutem Erfolg gestrebt zu haben, ist das Verdienst Brentano's, v. Arnim's und Görres's. Allein die chronologische Folge der Lieder, ihr localer Ursprung, ihre weitere Verbreitung und vielfache Umbildung ist noch immer zu erörtern übrig; bis jetzt ist für die Kenntniss des Volksgesanges nur erst durch Sammeln, noch nicht durch kritische und strenghistorische Behandlung gesorgt. Eine vortreffliche Uebersicht eines grossen Theils der hierher gehörigen Literatur gab Docen in den Miscellaneen, Bd. I, S. 247 ff. Für die Volksbücher ist Görres's Schrift: Die teutschen Volksbücher, Heidelberg 1807, 8, noch immer das Beste. Allein eine genaue Geschichte derselben ist noch ein grosses Bedürfniss, dem in Deutschland augenblicklich wegen des dazu nothwendigen Apparates wohl nur Herr v. Meusebach in Berlin entgegenzukommen im Stande wäre. Die chronologische Bestimmung ist unstreitig der schwierigste Punct; es gilt dies sowohl von den Liedern als von den Büchern. Jede tiefere Nachforschung ergibt einen weitgreifenderen Zusammenhang mit der früheren Zeit und man hat sich im Einzelnen genöthigt gesehen, vom sechszehnten Jh. oft bis in das dreizehnte hinabzurücken, z. B. mit dem Eulenspiegel, dessen ganzes Wesen und Treiben, nur feiner und höfischer, bereits der Pfaff Amis, ein Gedicht des Striker im Mittelhochdeutsch und in kurzen Reimpaaren, darlegt; oder Salomon und Morolf, oder der Pfaff zu Kalenberge, oder die Schildbürger u. s. w. Aus einem bestimmten Lebenselement ergaben sich ihm entsprechende individuelle Anekdoten, die erst zum Aggregat aneinandertraten, dann aber von Einem Genius in ihrer Tiefe erfasst und dargestellt wurden. Haben wir nicht erst in unseren Tagen auf solche Weise die herrliche Geschichte der sieben Schwaben hervorgehen sehen? Als Muster einer solchen Arbeit würde ich die Hoffmann'sche Behandlung des Deutschen Kirchenliedes ansehen.

Der Gegensatz der geregelten Poesie der Meistersängerschulen und der freien Dichtung des Volkes fand eine gewisse Ausgleichung in allegorischen und moralischen Productionen, die zwischen der formellen Strenge der Kunstpoesie und dem Streben nach gehaltreicher Anschauung von Seiten der Volksdichtung hin und her schwankten. Gerade diejenigen Meistersänger waren auch die tüchtigsten, welche über den Kreis der Schule hinausgriffen, wie im vierzehnten Jh. Muscablüt und Heinrich von Mugelin; im funfzehnten der Mönch von Salzburg, Kunz Zorn u. s. f. Die lehrhafte Stimmung der Zeit wandte sich in der Kunstpoesie vom Epischen uud Lyrischen immer entschiedener zum Didaktischen. So ward in Wien ein Spruchsprecher, der Teichner, mehr durch seine Verständigkeit, als durch den Glanz seiner Poesie berühmt. Eben dort lebte sein Freund, Peter Suchenwirt, von der Mitte bis zum Ende des vierzehnten Jh., der wahrscheinlich das Amt eines Heroldes bekleidete. Die bedeutendste Ausbeute unter seinen Werken gewährt die zahlreiche Sammlung geschichtlich-biographischer Denkmale in welchen er fast die ganze Zeitgeschichte berührt, indem er die Begebenheiten und Thaten der Helden seiner Zeit, vorzüglich Oesterreichischer Edeln in und ausser seinem Vaterlande mit grosser Sorgfalt erzählt. Die Form dieser Gedichte ist fast immer dieselbe: am Eingang eine Anrufung der Kunst, des Sinnes, des göttlichen Geistes, oder eine Entschuldigung, dass die Kräfte des Dichters der Würde des Helden nicht entsprächen; dann folgt die Erzählung der einzelnen Thaten, das Lob des Helden und die Klage um ihn; die Beschrei-

bung des Wappens mit einer Empfehlung des Verstorbenen an die Gnade Gottes oder die Fürbitte der heil. Jungfrau macht den Schluss. Diese Ehrenreden wurden in Versammlungen wahrscheinlich nach der Tafel von dem Dichter gesprochen, denn das Singen mit Musikbegleitung galt damals für bänkelsängerische Gemeinheit. Die Lehrsprüche oder allegorischen Gedichte Suchenwirt's treffen in ihrer Tendenz mit seinen geistlichen Reden vielfach zusammen; er behandelt darin allgemein geläufige Themata, wie die sieben Todsünden, die sieben Freuden der Maria, die Räthe des Aristoteles u. s. f. Seine Sprache ist einfach, allein immer herzlich und angemessen. *) — In dieser Zeit kam auch durch die Plattdeutsche Bearbeitung Heinrichs van Alkmer der Reinicke Fuchs erst zu rechtem Leben, insofern die schärfere und ausgebreitetere Weltkenntniss die für sein Verständniss nothwendige Ironie erhöhete. — Mehrfach bemühete sich nun die Dichtkunst, das ganze Treiben der Welt wie in einen Spiegel zu reflectiren, nachdem am Ende des dreizehnten Jh. die ernsteren Minnesänger, wie namentlich Reimar der Zweter und der Marner, sodann im vierzehnten und funfzehnten die Volkslieder einzelne Seiten dieses unendlichen Stoffs durchgearbeitet hatten. So entstand der Spiegel des Heils von Hr. Laufenberg; die Mohrin von Hermann von Sachsenheim; insbesondere aber das Narrenschiff von Sebastian Brant, einem Dr. der Rechte, geb. zu

*) S. Peter Suchenwirt's Werke aus dem vierzehnten Jh., herausgegeben mit Einleitung, historischen Bemerkungen und Wörterbuch, von Alois Primisser, Wien 1827, gr. 8, S. X ff., eine äusserst unterrichtende Arbeit.

Strassburg 1458, erst Professor der Jurisprudenz an der Universität zu Basel, hierauf Canzler in seiner Vaterstadt, wo er 1520 starb. Brant war der bitteren, strafenden Satire zugethan; Bücher-, Geld-, Kleider-, Liebes-, Bau-, Tanz-, Sauf-, Fress-, Hochmuths- und andere Narren, jede Gattung mit eigenen Schellen, werden nach Schiffsladungen zusammengestellt, mit aller Genauigkeit eines scharfblickenden, vielgeübten Beobachters nach dem Leben geschildert und mit schonungslosem Ernst gezüchtigt. Das Gedicht ist ohne innere Bindung und Einheit; es besteht aus 113 für sich selbstständigen Abschnitten, deren jeder, die beiden letzten ausgenommen, eine Narrengattung begreift. Seinem Geist nach schliesst es sich an die besseren Spruchgedichte der nächsten Vergangenheit, z. B. Hugo's Renner, an und ist, wie diese, aus Schildereien, Ermahnungen, Warnungen, Fabeln und Erzählungen, auch oft breiten Allegorieen zusammengesetzt; viele Sittensprüche und geschichtliche Beispiele sind aus Werken des classischen Alterthums entlehnt, aber Vieles greift auch unmittelbar in die Wirklichkeit der Gegenwart ein; grosse Kunstanlage zeigt sich nirgends; selbst die kurzen Reimpaare sind nicht selten vernachlässigt, aber die Kraft sittlicher Wahrheit und derbtreffender Sprache durchdringen jeden Vers und gewannen dem Werk eifrige Leser durch ganz Europa. — Ein untergeordneter Nachahmer Brant's war sein Landsmann, der Franciscanermönch, Thomas Murner, der in wilder Laune, lebendig-witziger Sprache mit seinen Satiren, der Narrenbeschwörung, Schelmenzunft und Gauchmatt, oft in das Platte und Gemeine verfiel. *) — Die gänz-

*) S. Lud. Wachler's Vorlesungen über die Geschichte

liche Auflösung der romantischen Poesie zeigte sich am klarsten in dem Theurdank von Melchior Pfintzing, geb. zu Nürnberg 1481 und gest. 1535. Er war Geheimschreiber des Kaisers Maximilian und beschrieb auf dessen Veranlassung und Entwurf, wie es scheint, in jenem Gedicht seine ritterlich - abenteuerliche Jugendgeschichte, die er mit seiner Vermählung beschloss. Wahrheit und allegorische Dichtung sind hier oft mit schleppend breiter Unbeholfenheit ineinanderverschmolzen; die wirklichen Personen werden unter sinnbildlichen Namen, deren Schlüssel am Ende des Werkes beigefügt ist, verborgen und Eigenschaften, Zustände, Triebfedern als handelnde Wesen aufgeführt. Diese vornehme Räthselhaftigkeit, diese Umgebung der Wirklichkeit mit einer weniger aus dem Geschehenen als aus absichtlicher Einkleidung desselben hervorgehenden geheimnissvollen Uebernatürlichkeit erklären den Beifall, welchen ein solches Werk in einem zwischen Forschung und Gefühl, zwischen Gegenwart und Vergangenheit getheilten Zeitalter bei der zur Gelehrsamkeit sich hinneigenden Lesewelt gefunden hat. Seine Haltung und Richtung sind moralisch; der Ton ist höfisch geschliffen und natürlich vornehm, die Sprache hart, aber ernst und würdig, der Versbau wie bei Brant. *) — So vereinigte sich im Theurdank das Verstandesinteresse an dem Vergangenen, das seit dem vierzehnten Jh. in der Verfertigung von Reimchroniken so fruchtbar gewesen war, mit dem Hange zur Reflexion über die Bestimmung des

der teutschen Nationalliteratur, Bd. I. Frankfurt a. M. 1818, 8, S. 150 ff.

*) S. Wachler a. a. O. S. 138 ff.

Menschen, über seine sittliche Kraft u. s. f., der sich in den zahllosen didaktischen Gedichten der Zeit aussprach und zugleich war der Gegenstand einer solch' nüchternen Erzählung und Betrachtung ein Kaiser von grosser, sogar zum Sagenhaften übergehender Popularität, in welchem der alte romantische Sinn zum letzten Mal aufblitzte. —

Die erste Periode ging von dem unmittelbar volksthümlichen Epos zur gelehrten Poesie über, blühete dann in allen Gattungen der Kunstpoesie und warf sich nach dieser schönen Zeit wieder einseitig in eine doppelte Richtung auseinander, von welcher die eine die Form steif und überkünstlich ausbildete, die andere die Wahrheit und Kraft der Phantasie, wenn gleich in roherer Gestalt, festzuhalten suchte. — Die zweite Periode war die einer durchgängigen Entzweiung. Die Reformation der Kirche erzeugte eine tiefe Spaltung aller Gemüther; das religiöse Interesse trat mit Herbigkeit überall hervor und begründete eine durchgreifende Veränderung des häuslichen wie des öffentlichen Lebens, welche ihre Gährung in dem dreissigjährigen Kriege ausbrechen liess, auf dessen gewaltsame Erschütterungen eine Zeit schlaffer Abspannung folgte. Hieraus entwickelten sich für die Poesie drei Epochen. Die erste entfaltete das concentrirte Gefühl der jungen Kirche; die zweite suchte in dem Gewühl der Völker, im Lärm des Krieges, in der Mischung der mannigfachsten Zustände, in der äussersten Zufälligkeit des Lebens auf verschiedene Weise das Bewusstsein des Ewigen festzuhalten: es war eine männliche Dichtung, die aus der eingerissenen Barbarei zu einer edleren Erhebung emporstrebte; die dritte Epo-

che ward der Abdruck jener Ermüdung, welche der furchtbaren oft convulsivischen Anstrengung in der ersten Hälfte des siebzehnten Jh. folgte und im Inhalt zur schmuzigen Frivolität, in der Form zum schwulstigen Prunk einer falschen Empfindung hinriss. Ein Element das wir in allen drei Epochen dieser Periode wiederfinden, ist das Studium der **antiken** Poesie; zuerst zeigt es sich, während des sechszehnten Jh., hauptsächlich in Lateinischen und Griechischen Nachahmungen, zu denen die mit Lust geübte Erlernung der alten Sprachen antrieb; im siebzehnten Jh. finden wir immer häufiger poetische Uebersetzungen classischer Stücke und aus diesen geht endlich von selbst der Versuch hervor, selbstständige Nachahmungen in Deutscher Sprache zu wagen, bei welchen man jedoch in metrischer Hinsicht den Reim noch nicht aufgab.

Die erste Epoche sonderte sich wiederum in verschiedene Momente. Da sie vorzüglich den Uebergang machte aus der naiven Stimmung des Mittelalters zu dem reflectirten Selbstbewusstsein der modernen Zeit, so lag einer ihrer Hauptzüge in dem Verschwinden der früheren poetischen Stoffe. Die Heldensage ward in die wenigen Gedichte des gedruckten Heldenbuches, der Kreis des romantischen Epos auf die prosaische Bearbeitung von Tristan, Lancelot, Pontus und Sidonia, Fierabras, dem Ritter vom Thurm u. s. w. im sogenannten Buch der Liebe zusammengedrängt; die Erinnerung an das ältere Minnelied verlor sich ganz und nur die Spruchgedichte erhielten sich in frischerem Andenken, weil sie der ringenden Reflexion mannigfachen Stoff zuführten. Die Volks-

lieder und Volksbücher spielten noch eine grosse Rolle, insofern sie der Druck schnell durch alle Adern des Volkes pulsiren liess, aber mit der zweiten Epoche, in welcher so viele Fäden, die mit der Vergangenheit verknüpften, abgerissen wurden, verschwand auch die wahrhaft lebendige Existenz dieser Elemente und das Drama auf der einen, der Roman auf der anderen Seite traten immer mehr an ihre Stelle. Die beiden Hauptmomente der damaligen Poesie waren einerseits die religiöse Lyrik, andererseits das Drama. Die Begeisterung, die in jener herrschte, war durch die Reflexion des vierzehnten und fünfzehnten Jh. vermittelt; der Gedanke ward zur Empfindung; die Kritik des Verstandes ward zur That, schuf eine andere Welt und der neu erwachende Geist sprach sein Glauben und Hoffen, seinen Kampf und seinen Frieden in hellen, festen Tönen aus. Mit dieser Befreiung des individuellen Bewusstseins war auch die Gestaltung der Deutschen Sprache verbunden, welche einer so erstarkten Allgemeinheit des Selbstbewusstseins angemessen war. Bis dahin nämlich hatte immer ein Dialekt vor dem anderen vorgeherrscht; ursprünglich der Gothische, hierauf der Fränkische, dann der Schwäbische. Während des fünfzehnten Jh. war aber auch der Niederdeutsche wenigstens der Breite nach bedeutender hervorgetreten, als bis dahin der Fall gewesen. Zwar erreichte er niemals die literarische Wichtigkeit, die der Oberdeutsche Dialekt durch das Schwäbische erwarb, aber in einzelnen Werken, wie in Alkmer's Reineke Voss, im Lübecker Todtentanz, in der Bearbeitung von Flos und Blancflos, in kleinen Erzählungen, selbst in rohen dramatischen

Versuchen, wie das Gedicht von Theophilus, hatte er gezeigt, dass er einer künstlerischen Behandlung sehr wohl fähig sei. Im funfzehnten Jh. hatten sich die Dialekte zu mischen angefangen, ein Process, der durch den Buchdruck verstärkt ward, so dass im sechszehnten Jh. durch Luther's Bibelübersetzung die chaotische Mischung aufgehoben und zu dem Resultat einer allgemeinen Schriftsprache fortgebildet ward, gegen welche die Dialekte immer mehr zurückzutreten begannen. Die Schönheit und Tiefe jener Uebersetzung, die Allgemeinheit ihres Interesses fixirten in Deutschland eine solche Sprache der Bildung schneller und glücklicher, als dies in anderen Literaturen durch Akademieen und deren Lexika geschah. Man könnte daher sehr wohl sagen, dass, wenn die erste Periode der Deutschen Poesie aus dem Geist des Volkes heraus mit dessen epischer Darstellung begann, die zweite aus dem Geist der Kirche hervor, der seine epischen Elemente in dem Katholicismus der ersten Periode durchgearbeitet hatte, jetzt nothwendig mit dem Enthusiasmus lyrischer Kraft sich constituiren musste. Und eben der herrliche Mann, in dessen Persönlichkeit das ganze Streben der Zeit sich plastisch repräsentirte, Martin Luther, war es auch, der den kirchlichen Gesang des Protestantismus mit seinen kraftvollen und geistreichen Liedern anhob. Bis dahin hatte der Lateinische Typus in den geistlichen Liedern vorgewaltet; die Reformirte Kirche liess sich zu einseitig durch die Psalme binden, deren monotone Variation besonders in der Französischen Poesie zu einer übertrieben breiten Ausdehnung führte. In der Lutherischen Kirche aber entzündete sich eine

lebenswarme Gluth der Andacht, die sich in eigenthümlichen Formen offenbarte. Justus Jonas, Lazarus Spengler, Johann Matthesius, Paul von Spretten, genannt Speratus, Nicolaus Decius, Erasmus Alberus u. s. w. zeichneten sich durch Wahrheit des Gefühls und der Sprache aus, bis gegen Ende des sechszehnten Jh. das Grüblerische der dogmatischen Zwiste in der Kirche den Sinn für die reine Lyrik untergrub und statt der einfachen Innigkeit der Empfindung der raisonnirenden Reflexion Raum gab. *)

*) Gewöhnlich hält man den Sächsischen Dialekt für das Princip unserer vorzugsweise gebildet genannten Schriftsprache. Durch Adelung ist diese Ansicht stehend geworden. Allein eben die Sächsiche Mundart ist kein ursprünglich Deutscher Dialekt, wie der Schwäbische, Fränkische, Plattdeutsche mit ihren Nüancen, vielmehr ist er eine eigene Modification des Deutschen durch die Slaven, welche in Sachsen (wie in Schlesien) das Deutsche von den Thüringern erst lernen mussten. — Für die weitere Geschichte ist zu erinnern, dass bei der Erkenntniss jeder geschichtlichen Bildung das erste entschiedene Hervortreten einer besonderen Richtung vornehmlich bemerkt werden muss. Der spätere Verlauf enthält dann die Reproduction eines solchen eigenthümlichen Werkes, die Fortsetzung desselben. Aus diesem Grunde verlohnt es sich nicht, in einer allgemeinen Geschichte alle diese einzelnen aus Einer Richtung entsprungenen Werke aufzuführen, ja, es würde dies ein Fehler sein. Mitunter stellt sich dies Verhältniss sehr klar heraus; z. B. alle Romane im gusto picaresco, die dem ersten von Mendoza; alle Sonette, die den Petrarchischen; alle Satiren, die dem Rabelais; alle Oden, die den Klopstock'schen; alle sentimentale Liebesgeschichten, die bis auf Immermann's Papierfenster eines Eremiten und auf Bulwer's Falkland dem Göthe'schen Werther folgten u. s. w.; kennt man hier das Original, so hat man damit alles Folgende gleichsam anticipirt. — Die gewöhnlichste Geschichtschreibung hat wenigstens den Instinct für die grosse Bedeutsamkeit des Originals, nur

In der geistlichen Lyrik war die höchste Sammlung und Innerlichkeit des Gemüthes vorhanden; die entgegengesetzte Richtung auf objective Anschauung entfaltete sich jetzt zum ersten Mal in der dramatischen Form. Das Deutsche Drama scheint erst im funfzehnten Jh. seinen Anfang genommen zu haben und zwar ganz in der nämlichen Weise, wie in Frankreich, England u. s. f., aus dem kirchlichen Cultus in seiner Verbindung mit weltlicher Lust und Festlichkeit. Bei den Deutschen entwickelte sich aber keine so lange Reihe von Mysterien, wie bei den Romanischen Völkern und eigentlich besitzen wir nur ein einziges grösseres Stück dieser Art, das ein Geistlicher, Theo-

dass ihr die Auffassung desselben oft unmöglich bleibt und sie sich dann einen Ausweg sucht. So wird z. B. keine Geschichte der deutschen Literatur oder Poesie Fischart umgehen; im Gegentheil, sie wird sich geschäftig an ihn drängen; aber dann, statt in die Sache einzugehen, wird sie den Titel seines Gargantua und Pantagruel abschreiben, der auf solche Weise mindestens in schon 50 Compendien abgedruckt ist. Hiermit kann sich dann der ehrliche Leser getrösten und sehen, was er daraus macht. Ohne einen wirklich bedeutenden Anfang gefunden zu haben, ist daher eine treffende Periodisirung unmöglich, denn das Zufällige wird ausserdem mit dem Substantiellen verwechselt und die wahre Bewegung übersehen werden. Wir haben auf diese Weise namentlich für die Deutsche Poesie eine Geschichtschreibung erhalten, welche ohne Beziehung der Perioden aufeinander mit der trocknen Hererzählung: „es gibt 7 Perioden; die erste von der ältesten Zeit u. s. w.“, sich begnügt. — In der hier versuchten Darstellung ist besonders darauf gesehen worden, die grossen Perioden und in jeder Periode die verschiedenen Epochen mit ihren charakteristischen Wendepuncten herauszustellen. Die Einzelheiten des Details gehören in eine besondere Deutsche Literaturgeschichte.

derich Schernberg, um 1480 schrieb und welches ganz einfach, ohne besondere Eigenthümlichkeit, die Sage von der Päpstin Johanna, hier Frau Jutte genannt, darstellt. Dagegen zeigte sich ein starker Hang zur Farce, die in Deutschland von den neckischen Verkleidungen, mit denen man den Fastnachtsabend feierte, den eigenen Namen der Fastnachtsspiele bekam. Nürnberg, als die durch Reichthum blühendste, durch Gewerbfleiss und Kunst gebildeiste Stadt des damaligen Deutschlands, recht in seinem Mittelpunct gelegen, ward die Wiege des Drama's. Drei Dichter, Rosenblüt, Hans Sachs und Ayrer, bezeichneten hier die Fortschritte desselben; der erstere, Hans Rosenblüt, lebte als Bader (Schnepperer) um die Mitte des funfzehnten Jh. und hinterliess uns 6 Fastnachtsspiele, von denen das vierte, das Ehegericht, das beste ist. In allen scheint es besonders auf derbe Zoten abgesehen; die Handlung ist noch unbedeutend, der Dialog noch roh und ungelenk. Hans Sachs, geb. 1498, gest. 1576, war ein tüchtiger Meistersänger, der die Nürnberger Schule in grosse Aufnahme brachte. Für diese und nach ihren Regeln verfertigte er 4275 Gedichte; von weltlichen und geistlichen Sprüchen, Psalmen, Schwänken, Fabeln, Allegorieen, Komödien und Tragödien in Allem 2391. Es bestanden alle seine Poesieen aus 34 Folianten, die er mit eigener Hand abschrieb; von diesen wählte er selbst für den Druck diejenigen aus, die er für die ersten und interessantesten hielt und diese sind in verschiedenen Auflagen in 5 Foliobänden erschienen. Aus dieser Sammlung schloss er Alles aus, was nur für die Schulen der Meistersänger geschrieben war, in welcher Masse sich auch

gerade die meisten seiner charakterlosen, geistlichen Gedichte befinden. Er besass keine gelehrten Kenntnisse und lebte durch seinen Beruf — er war ein Schuster — in einem beschränkten Kreise; aber er sah mit offenem Sinn, mit richtigem Verstande und kräftigem Charakter, mit Redlichkeit und Ehrbarkeit, die sich gern mit Schalkheit und Ironie mischen, aus seinem engen ihm behaglichen Leben in die Thorheit seiner Umgebungen, in die Geschichte der Welt, in die Vorzeit hinaus; er grübelte und zweifelte nicht, weder in moralischen noch religiösen Gegenständen und so spricht er über Tugend und Laster, über Religion und Gottlosigkeit bestimmt und ruhig allgemein bekannte Dinge in fasslichen Bildern und wird in der Allegorie, die seinem Zeitalter noch aus der entschwundenen Poesie am nächsten stand, gross und erhebend; hier ist seine Sprache, besonders in den landschaftlichen Einleitungen, malerisch weich und klingt alt, in den Fabeln ist er liebenswürdig, in den Schwänken und Fastnachtsspielen höchst originell und komisch und in manchem vaterländischen Gedicht, namentlich über Nürnberg, merkwürdig und unterrichtend. Viele seiner geistlichen Gedichte sind nicht ohne Andacht und Erbauung, doch sind die meisten zu trocken, prosaisch und schwach an Inhalt. Da, wo er Meister ist und wirklich darstellt, ist seine Sprache unvergleichlich, vielseitig und gewandt und keinem Andern steht jene trockene, ehrbare Schalkheit so gut, die den Deutschen charakterisirt. Er hat Worte, Zusammensetzungen und Formen, die unendlich treffend bezeichnen und ganz unbedeutend und mittelmässig wird er

nur in den meisten seiner Geschichtserzählungen, die er aus verschiedenen Büchern schöpfte und noch mehr in seinen Tragödien aus der Römischen und Griechischen Historie oder den romantischen Traditionen des Mittelalters. Alle diese Sachen scheinen nur aus der Gewohnheit, sich zu beschäftigen, hingeschrieben und darum darf man sich auch über seine anscheinende Fruchtbarkeit nicht wundern, denn in den meisten dieser Gedichte haben ihn weder Erfindung noch Einkleidung oder Sprache in Unkosten gesetzt. Da er nach sehr verschiedenen Quellen arbeitete, auch wohl nach mündlichen Erzählungen, in denen auch meist der Charakter des Erzählers wieder durchscheinen mag, so ist er dadurch sehr ungleich und man muss, auch wenn er zu erfinden scheint, Verdacht gegen ihn behalten, da er auch oft dann nachahmt, wenn er seinen Gewährsmann oder Vorarbeiter nicht nennt, wie er doch meistentheils zu thun pflegt. In seiner Kunst, vorzüglich der dramatischen, sieht man eben keinen Fortschritt; in den Fastnachtsspielen stehen jede Figur und die Posse selbst gewöhnlich vollständig und rund vor uns und der glücklichste Ausdruck bietet sich immer freiwillig dar. In den historischen Schauspielen bleibt er durchaus auf demselben Standpunct der Kindheit, kann den Anfang nicht finden, führt auf die Bühne, was sich nicht darstellen lässt, erzählt wieder ohne Noth, was die Darstellung recht gut vertrüge, hilft sich immer mit Rathsherren und ihren Rathschlagungen und hat so wenig Gefühl für Colorit und Zeichnung, dass Römische Geschichte und Mährchen ganz auf denselben Leisten geschlagen sind. In der Sprache scheint er in der letzten Zeit, vorzüglich in

den komischen Gedichten, matter zu werden. Wie wenig es die eigene Kraft des Dichters war, einen gegebenen Gegenstand richtig einzutheilen und dramatisch annehmlich zu machen, sieht man besonders in seinen „Ungleichen Kindern Eve, wie sie Gott der Herr anredet“. In den ersten vier Acten fällt wenig vor, es ist die Darstellung eines Sonntagsbesuchs und gerade der Mangel aller Schicklichkeit, die Verpflanzung der nächsten Gegenwart, selbst des Lutherischen Katechismus, in die früheste Vorzeit, thut sehr gute Wirkung; unvergleichlich ist die Figur Gott Vaters, in der Art eines strengen, doch herablassenden Superintendenten; der hoffnungsvolle Abel und Cains wilde Rotte contrastiren vortrefflich und alle Gruppen machen Gemälde, jenen ältesten Tafeln ohne Perspective, richtige Zeichnung und Costum nicht unähnlich, auf denen wir wegen der Naivetät, die über sie ausgegossen ist, die heiligen Geschichten nicht ohne Lächeln betrachten können. So weit ist das Gedicht ein Lustspiel oder ein Niederländisches Idyll. Nun fängt ein fünfter Act höchst trocken und unerfreulich die eigentliche Handlung an, die Ermordung Abels, ohne Wirkung und Zusammenhang, dem vorigen so unähnlich, als wenn es von einem anderen Verfasser herrührte; — aber freilich, der Sage musste ihr Recht geschehen und das Stück einen moralischen Schluss haben. — Nach ihm sank die Sprache, wurde unbedeutender und platter und nur durch Nachahmung fremder Originale erstieg die dramatische Kunst eine höhere Stufe. Jacob Ayrer war Procurator und Notarius zu Nürnberg und lebte wahrscheinlich bis 1618. Weiter wissen wir von seinen Lebensumständen nichts.

Er behandelte viele Englische Stücke in Hans Sachsen's Manier. Im Fastnachtsspiel verliert er unbedingt gegen denselben; die Sprache ist matt und hart, die Verse sind oft ganz ohne Ton, dabei ist er weitschweifig, wiederholt sich und seine Erfindungen sind sehr ungleich. Von seinen dreissig Schauspielen sind fünf aus der Römischen Geschichte genommen und nebst der Tragödie vom Kaiser Otto III wahrscheinlich vor der Bekanntschaft des Dichters mit den Engländern geschrieben. Drei Schauspiele, die ihren Stoff aus unserem Heldenbuch entlehnen, die Tragödie von Theseus und vier lange Stücke vom Valentin und Ursus sind gewiss original, obgleich man in den letztern, trotz ihrer undramatischen Verwirrung und der Häufung unnützer Figuren immer die äussere Einrichtung der altenglischen Bücher durchschimmern sieht. Zwei Tragödien von der Melusina, die ein wenig mehr dramatisch zusammengehn, sind ebenfalls ziemlich treu nach dem alten Mährchenbuch; andere Stücke sind nach Novellen aus dem Decamerone und anderen Sammlungen; eines auch nach den Menächmen des Plautus. Die meisten dieser Versuche sind sich in der dramatischen Anordnung sehr ungleich; manche sind völlig eben so ungeschickt angelegt und durchgeführt, wie die historischen Schauspiele des H. Sachs; andere nähern sich dem Theatralischen und man sieht den geübteren Schriftsteller in der verständigeren Anlage, so wie in dem Versuch, die Charaktere wenigstens in Umrissen zu zeichnen, ja, er sucht zuweilen den Zuschauer zu spannen und in Ungewissheit zu erhalten. Die Sprache in allen Schauspielen Ayrer's ist ohne Kraft und Eigenthümlichkeit, auch lassen sich nach

dieser, da sie allenthalben gleich unbedeutend erscheint, die früheren oder späteren Versuche nicht auseinander finden. *) — Das erste Moment in der Bildung des Deutschen Drama's, die geistliche, moralische und allegorische Darstellung auf Schulen und Klöstern, und das zweite, die derbe Posse aus dem Getreibe des bürgerlichen Lebens, dauerten neben diesen künstlerischen Bestrebungen fort. Jene geistlichen Stücke nahmen mit der Reformation von beiden Parteien einen polemischen Charakter an; man bekriegte sich mit allen Waffen der Schrift und Auslegekunst; auch benutzten Manche die dramatische Form zu Pasquillen, ohne eben ihre Stücke zur Aufführung bringen zu wollen. Gelehrte Dichter, wie Reuchlin und später Conrad Celtes, so wie viele andere, schrieben Lateinische Komödien zur Ergötzung anderer Gelehrten, welche die ächte Latinität zu würdigen wussten. Ein anderes Element der damaligen dramatischen Kunst wurde durch wandernde Schauspieler angeregt, die von London nach den Niederlanden und von dort nach Deutschland gingen, unter dem Namen der Englischen Komödianten in den vornehmsten Städten und an den meisten Höfen spielten und mancherlei Stoffe, so wie die Form des Englischen Drama's, namentlich auch den Narren, bekannt machten. So wurden die Geschichten von Esther und Hamann, vom verlorenen Sohn, von Titus Andronikus, Fortunatus, von der schönen Maria, ein Pickelheringsspiel u. s. w. verbreitet. Im Zusammenhang mit solchen Versuchen mögen sich die Dramen der Marionettentheater gebildet

*) S. Deutsches Theater, herausgegeben von Ludwig Tieck, Bd. I, Berlin 1817, 8, Vorrede, S. VIII—XXI.

haben, die in bescheidener Verschwiegenheit bis auf unsere Zeit herab einen grossen Theil ächt Deutscher Phantasie und Gemüthlichkeit aufbewahrt haben, während die dramatische Kunstpoesie so oft in Unnatur und pretiöse Langeweile ausartete. Der Stoff dieser Stücke ist theils aus der Bibel entlehnt; theils aus dem bekannteren Theil der Griechischen Mythologie, die aber stets mit grosser Willkür und modern phantastisch behandelt wird; theils aus der älteren Deutschen Geschichte, da, wo sie an die Legende streift; theils aus der mittleren, da, wo sie in feindliche Berührung mit der neueren Bildung geräth. So haben wir: Der verlorene Sohn, Die Stiefmutter oder Der Burggeist, Die Pfalzgräfin Genovefa, Don Juan und seinen Gegensatz, Johannes Faust u. s. w. Die gemeinschaftliche Seele aller dieser Stücke ist Kasperle, der Deutsche Hanswurst, die unsterbliche Seligkeit des harmlosen Gelächters. *)

Da nun durch die Unruhe der Zeit im heftigen Streit der neuaufstrebenden Bildung mit der alten zahllose Widersprüche sich hervorthaten, so dürfen wir uns wohl nicht wundern, wenn in Deutschland ebenso, wie wir bei ähnlichen Krisen in Frankreich an Rabelais, in Spanien an Quevèdo, in England an

*) Auf den Einfluss der Englischen Bühne in damaliger Zeit zuerst hingewiesen zu haben, ist Tieck's Verdienst a. a. O.; das Marionettentheater gewürdigt, seinen poetischen Werth gerechtfertigt und durch nähere Skizzirung vom verlorenen Sohn und vom Faust lebendigere Anschauungen desselben gegeben zu haben, dies grosse Verdienst hat bisher Franz Horn allein erworben; s. dessen Poesie und Beredsamkeit der Deutschen von Luther's Zeit bis zur Gegenwart, Bd. II, Berlin 1823, 8, S. 254—284.

Swift, in Griechenland an Aristophanes gesehen haben, die unendliche Bewegung ihren allgemeinen Repräsentanten auch in der Darstellung hervorbrachte. Luther war der positive Begründer dieser Epoche; der Ernst seines Kampfes klang in den gediegenen Tönen seiner Choräle wieder. Als nun der Sieg errungen, als die Freiheit des Evangelischen Glaubens erkämpft war, konnte der ironische Humor von dem gewonnenen festen Standpunct aus die Scheingestalten des geistigen Lebens mit fröhlichem Witz angreifen. Dies war das Werk Johann Fischart's, gewöhnlich Menzer genannt, von dessen Leben wir nichts weiter wissen, als dass er 1586 zu Forbach bei Saarbrücken Dr. der Rechte und Amtmann war. Wie ernst und tief Fischart das Leben ansah, davon gibt sein Ehezuchtbüchlein den schönsten Beweis; wie gewandt er einen an sich platten Gegenstand zu fassen, wie durch Spass und eine Fülle von Witz er ihn zu erheben verstand, davon gibt seine Flöhhatz, und wie anschaulich und verständig er zu erzählen wusste, davon bietet sein Glückhaftes Schiff das vortrefflichste Zeugniss. Aber das Höchste seiner genialen Kraft erreichte er in seiner freien Bearbeitung des Gargantua und Pantagruel, die in seiner Manier ein Fragment bleiben musste. Rabelais ist in Verhältniss zu Fischart durchaus classisch, denn er hat über der Ausbildung des Einzelnen niemals die Composition in ihrer Totalität aus der Acht gelassen. Bei Fischart werden dagegen nacheinander zwar verschiedene Themata behandelt, allein ohne inneren Zusammenhang; jedes sucht in sich selbst seine Befriedigung und hier ist es nun hauptsächlich die ungeheure Sprach-

gewalt, die sich in den kühnsten Wortzusammensetzungen, Wortspielen, in einer unversieglichen Quelle von Witz mit einer Schönheit und Virtuosität offenbart, die in der Deutschen Sprache und mit ihren Mitteln gleichsam eine zweite bis dahin unbekannte erschafft und uns jede Faser des damaligen Lebens entblösst. Wir lesen oft Seiten hindurch Nichts als Prädicate oder Substantive, die ohne Zeitwort unverbunden nebeneinander stehen und doch ist jedes so anschaulich und tiefsinnig gebildet, dass es eine Welt für sich ausmacht und uns mit seiner plastischen Schärfe und umfassenden Vielseitigkeit den Genuss ausgeführter Gemälde gibt. Fischart ist auch einer der wenigen Dichter, welche die Zote meisterhaft zu behandeln verstanden haben, was einzig dem gelingen kann, der in sich das Streben nach Heiligung nie hat schlaff werden lassen; nur ein solcher ist zu ihr berechtigt, um durch sie die Verschmuzung und Verkothung des geistigen Daseins als warrnende Caricatur mit entsprechenden Farben zu malen. Gerade in dieser Hinsicht sind Fischart's übrige Schriften sehr interessant, indem sie uns seine Bildung und sein schönes Gemüth von verschiedenen Seiten her eröffnen, die im Gargantua sich zur verschwenderischen Energie erhoben haben. — Es wurden gleichzeitig mehre ähnliche Bestrebungen sichtbar, von denen aber nur zwei zu einem allgemeineren Bestande gelangten. Ein gewisser Fuchs gab eine Bearbeitung von Folongo's Moschea (s. Th. II S. 271) unter dem Titel: Der Mückenkrieg, um 1580 heraus, das späterhin in der Ueberarbeitung von B. Schnurr sich einen fortdauernden Beifall erhielt. Um 1595 gab Georg Rollenhagen, der 1609 als Schul-

rector in Magdeburg starb, seinen Froschmäusler in 3 Büchern heraus, worin er theils die Homeridische Batrachomyomachie, theils den Reinicke Fuchs nachahmte. Da er selbst diese beiden als seine Vorbilder nennt, so ist es nicht wahrscheinlich, dass er die Moschea und ihre Verdeutschung kannte. Um den luftigen Scherz, womit ein Griechischer Dichter nur einige hundert Verse hindurch gespielt hatte, zu einem grossen Buche zu erweitern und Alles hineinzubringen, was er hineinzubringen wünschte, musste Rollenhagen seine Zuflucht zu der epischen Freiheit der Episoden in einer Ausdehnung nehmen, wodurch alles Verhältniss der Theile zu seinem Werk aufgehoben ist. Erst im letzten Buch geht der Krieg der Frösche und Mäuse vor sich; das erste und zweite Buch sind ganz mit den unendlichen Gesprächen des Königs der Frösche Baussback, Physignathus, und des Kronprinzen der Mäuse Bröseldieb, Psicharpax, ausgefüllt, die nicht so lange dauern könnten, wenn nicht dabei eine beständige Einschachtelung von Fabeln und Erzählungen ineinander Statt fände, so dass man oft nicht mehr weiss, wer der Erzählende ist. Hält man sich indessen an das Einzelne, so findet man überall eine zwar etwas derbe aber kräftige, oft kecke und in hohem Grade lebendige Darstellung; einen Schatz von gesundem Verstand, Witz und Erfahrung, von gutgemeinten, gediegenen Lehren und Sprüchen, um die es dem Verfasser hauptsächlich zu thun war; Ton und dichterische Weise sind im Ganzen die des H. Sachs. *) —

*) S. über Rollenhagen A. W. v. Schlegel kritische Schriften, Bd. I, S. 322 ff.

In der ersten Epoche dieser Periode war der Kampf der Protestanten und Katholiken mehr der des Gedankens gewesen; je tiefer aber der Gegensatz zwischen beiden sich ausbildete, um so mehr entzündete er sich zur Wuth des furchtbaren dreissigjährigen Krieges, der alle Europäischen Völker auf dem Deutschen Boden versammelte, wodurch in der Poesie die Entzweiung hervorgerufen ward, dass man auf der einen Seite das Deutsche als solches gegen das Ausländische festzuhalten strebte und doch auf der anderen zugleich lauter fremde Formen, namentlich Französische und Italienische, nachahmte. Jenes geschah vorzüglich durch die Sprachgesellschaften, die sich für die Reinigung, Erhaltung und Fortbildung der Deutschen Sprache nach dem Muster der Italienischen Akademieen zusammenthaten: die Fruchtbringende oder der Palmenorden zu Weimar 1618, die Aufrichtige Tannengesellschaft zu Strassburg 1633, die Deutschgesinnte Genossenschaft, die Philipp von Zesen zu Hamburg 1646, die Gesellschaft der Pegnitzschäfer oder der Gekrönte Blumenorden, welche G. P. Harsdörfer und J. Klaj zu Nürnberg 1644, der Schwanenorden an der Elbe, den J. Rist 1656 stifteten. An diesen Verbindungen hatten Adelige ebensowohl als Bürgerliche Antheil; die Verfassung war spielend, mit seltsamen Schnörkeleien überladen; das Bestreben ein ernstes und löbliches; aber die Producte, die daraus hervorgingen, von geringer Bedeutung. Fast alle Dichter des siebzehnten Jh. gehörten der einen oder der anderen dieser Gesellschaften an, aber was sie ohne Beziehung auf dieselben hervorbrachten, war das Bessere von ihren Werken. Die vorzüglichsten der-

selben waren lyrische und didaktische und unter diesen wiederum dort solche Gedichte, die dem Charakter des Volksliedes sich zuneigten oder von fremden Formen das Sonett nachahmten, hier satirische Gedichte, wie Lauremberg's und Rachel's Verspottung der mannigfachen Carricaturen der Zeit. Ferner waren die meisten Dichter Protestanten; die Katholiken hatten Balde, der aber nur in Lateinischer Poesie glücklich war, Friedrich von Spee, der als Jesuit zu Cöln 1635 starb und Angelus Silesius oder Scheffler, der 1677 zu Breslau starb. In Balde drängte sich hauptsächlich die Wehmuth über Deutschlands Zerrissenheit zusammen; Spee suchte in der Natur eine Erheiterung und Erhebung, die er mit der süssesten Innigkeit in zarten, ächtdeutschen Liedern aussprach; Scheffler vertiefte sich in die unergründliche Liebe Gottes und vermochte das höchste Entzücken der Andacht klar und besonnen darzustellen, weniger in seinen Liedern, als in seinen reichhaltigen Epigrammen. — Unter den protestantischen Dichtern lassen sich solche unterscheiden, die zunächst noch den antiken Formen sich anschlossen, aber mit jener Unbefangenheit, wie in Frankreich die Marot'sche Schule; zweitens solche, die sich mit Bestimmtheit Holländischen und Französischen Mustern anschlossen und in Opitz ihren Mittelpunct fanden; drittens solche, die in der Sprache zwar auch durch die Opitzische Dichtung bestimmt wurden, aber mehr der Nachahmung Italienischer Muster huldigten.

Zu jenen ersten Dichtern gehört Paul Melissus oder Schade, gest. 1602; Peter Danaisius, gest. 1610; Beide waren Süddeutsche, eben so Rudolf

Doch zeigt sich überall der Mann, der viel Gutes und Schönes aus Büchern, doch das Beste aus sich und dem eigenen Leben gelernt hat; er verbirgt uns nicht, wie tief sein Herz durch die Greuel des Krieges, dessen Zeuge er war, verwundet ist, aber er bleibt nicht wund und durch Philosophie und Religion geht ihm der Trost auf, der nimmer wanken kann. In seinen poetischen Episteln wird die Gelehrsamkeit drückend und nur die Persönlichkeit, die sich hier darlegt, gibt ihnen den grössten Werth. Unter seinen dramatischen Arbeiten hat die Bearbeitung der Sophokleischen Antigone den wenigsten Werth, wobei jedoch zu bedenken, dass er der Erste war, der eine Griechische Tragödie in Deutsche Verse übersetzte. Ein ähnliches Streben finden wir in seiner Uebersetzung von Seneca's Trojanerinnen, in der es ihm trotz aller Bemühung nicht gelang, die antithetische Kürze und das epigrammatische Pathos im Deutschen glücklich nachzuahmen. Sein Singspiel Daphne und ein geistliches Trauerspiel Judith, nach Italienischen Vorbildern, verdienen als erste Versuche rühmende Anerkennung. Für das Epigramm war seine sinnige Natur wohl geeignet; doch ist, was er in dieser Form gab, meist nur nachgeahmt oder übersetzt. Grösseres Verdienst erwarb er sich um das Sonett. Sind gleich einige seiner Sonette nur colossale Epigramme, so athmen doch auch manche den ächten Geist des Sonettes, still beruhigte und begrenzte Empfindung. *)

Von den vielen Dichtern, welche Opitz nachahmten oder mit ihm wetteiferten, wie Tscherning,

*) S. Fr. Horn a. a. O. Bd. I, S. 167—176.

Simon Dach u. A., waren die grössten Fleming und A. Gryphius. Paul Fleming, geb. zu Hartenstein im Voigtlande 1606, starb zu Hamburg 1640. Von seinem Leben wissen wir nur so viel, dass er auf der hohen Schule zu Meissen und hinterher zu Leipzig Medicin studirte und dass er im Anfang seiner männlichen Jahre an der Gesandtschaft nach Persien Theil nahm, welche der Herzog Friedrich von Holstein dorthin veranstaltete. Sein freier Sinn, sein ächt dichterisches Gemüth fanden auf dieser Reise Nahrung und Begeisterung; er ist in seinen Gedichten weniger weich und üppig, als Weckhrlin und nicht so männlich stark als Opitz, aber seine Lieder, meist Gelegenheitsgedichte, athmen fast alle eine jugendliche Frische, einen lebhaft erregten Sinn für die Natur; auch sind seine Verse heiterer, da er, von seinem Vaterland auf mehre Jahre entfernt, von jenen traurigen Bildern nicht so anhaltend bedrängt wurde. Doch fühlte Fleming die allgemeinen Interessen eben so lebhaft, als er von seinen eigensten bewegt wurde und konnte eben so weich und spielend als stark und streng sein. — Andreas Gryphius ward 1616 zu Glogau geboren, lebte bis 1664 und hatte Italien, die Niederlande und Holland gesehen; dann bekleidete er Aemter und starb als Syndikus des Fürstenthums Glogau. Als lyrischer Dichter war er wenig glücklich; zwar gelangen ihm einige Sonette sehr gut, aber im Durchschnitt verlor er sich in das Didaktische, wogegen er im Drama sich rühmlichst auszeichnete. Seine Trauerspiele und Komödien sind, wie es scheint, alle aufgeführt; er kannte als Gelehrter die Griechen und Römer; die Werke der erste-

ren standen ihm freilich in ihrer Vollendung wie in einer räthselhaften Ferne; der übertriebene manierirte Seneca war ihm wie den meisten Neueren näher und verständlicher; am deutlichsten aber waren ihm wohl einige Versuche der Niederländer in der Tragödie, so wie jene Französischen Darstellungen, die dem Corneille vorangingen. Unglücksfälle, abwechselnd in Dialog und Erzählung, die sich oft zum Pathetischen erheben, vorgetragen; die meisten fangen, der vermeinten Aristotelischen Einheit der Zeit wegen, willkürlich an und schliessen erst, nachdem ihr Inhalt schon längst erzählt und vorüber ist; und auf ähnliche Art, ohne eine richtige Einsicht in der Natur des Drama, ohne Handlung und steigendes Interesse, sind die meisten Stücke des Gryphius gedichtet. Sein erstes Trauerspiel, eine Gespenstergeschichte, Cardenio und Celinde, ist in gewissem Sinn auch sein bestes. Seine Hauptsorge ist, die verwickelte Begebenheit mit ihren mannigfaltigen sich durchkreuzenden Bedingungen nach seiner gelernten Regel in den Raum von wenigen Stunden zu beschränken, die Allegorie oder Moral recht hervorzuheben, und die Situationen seiner Personen als moralische und psychologische Prozesse zu benutzen, indem jede in gewählter, oft schöner, meistentheils energischer Sprache ihren Zustand weitläufig malt, ihre Empfindung rechtfertigt und gründlich den Mitredner widerlegt und bekämpft. Nach den vier ersten Acten erscheinen Reyhen, eine missverstandene Nachahmung des alten Chors (wie bei van der Vondel, s. oben S. 270), fast immer allegorische Wesen, welche moralisiren. Im Metrum zeigt sich ein Ringen nach Mannigfaltigkeit, aber doch ward der Alexandriner,

der sich auch schon des Sonettes bemächtigt hatte, das herrschende Sylbenmaass der Tragödie. Das nächste Trauerspiel, Leo Armenius, enthält den Tod dieses Kaisers durch die Verschwörung des Michael Balbus. Katharina von Georgien schildert, wie der berühmte Schach Abas, der sie gefangen hatte, sie, als sie seine Liebe nicht erwiedern wollte, unter Martern grausam hinrichten liess. Beide Stücke sind ohne innere poetische Nothwendigkeit und noch weniger Handlung und Interesse hat die Tragödie: Der sterbende Papinian. Die meisten dieser Gegenstände sind aus ferner Zeit oder fremdem Lande und der Dichter, der diesen Standpunct gefasst hatte, in welchem alles Leben sich in Declamation und Betrachtung verwandelt, musste es so wie die Franzosen und Italiener fühlen, dass das Naheliegende oder Einheimische, Vaterland und Wahrheit oder Religion keine Gegenstände für seine Dichtkunst waren, die uns jene fernen uninteressanten Objecte nicht durch erhobene und veredelte Menschheit näher bringen will, sondern die sich bestrebt, durch Schilderung des Todes und der Verwesung, durch beständiges Hinweisen auf die Noth und Nichtigkeit des Lebens und der Erde das Gleichgültige wichtig zu machen, und dies für die Aufgabe der Kunst hält und die sich zugleich nicht entblödet, alles Zufällige der Umgebung so deutlich zu entwickeln, als wenn der Leser aus der Tragödie die Geschichte studiren wollte. Dies zeigt sich bei Gryphius vornehmlich in seinem Karl Stuart, dessen Hinrichtung ihn und seine Mitwelt tief erschütterte. Dies Trauerspiel ist von allen das schwächste und ungeschickteste;

es entbehrt aller Handlung und verwandelt am meisten Geister und Erscheinungen in leere Phrasen. Die Sprache in diesen Dramen ist fast immer männlich und stark; man erkennt das Studium des Opitz, dessen Ton der Dichter oft in seinen allgemeinen Betrachtungen nahe kommt; selten nur schweift er in das Schwülstige und in leeren Wortschwall hinüber, häufiger fällt er in das Platte und Gemeine, was kaum bei dem Bestreben zu vermeiden war, gleichgültige und zufällige Gegenstände, die das Gedicht nur von fern berühren, zu erörtern. Aus dem Lateinischen hat Gryphius noch Die beständige Mutter und aus dem Holländischen Die Gibeoniter übersetzt. — Wenn seine Trauerspiele alle Einen Charakter haben, so sind seine Versuche im Lustspiel dagegen sehr ungleich, denn er hatte hier weniger ein bestimmtes Vorbild, welches er nachahmte, obschon er die ältere Italienische Komödie kannte und selbst ein wenig bedeutendes Stück des Razzi, Die Säugamme, übersetzte. Das längste, berühmteste, bei den älteren Deutschen zum Sprichwort gewordene Lustspiel des Dichters ist sein Horribilicriblifax, dem eine ernsthafte novellenartige Geschichte zu Grunde liegt, die er moralisch wendete und in dieser Absicht mit zwei grosssprechenden Soldaten, einer alten Kupplerin und einem gelehrten Pedanten aufputzte. Dieser Letztere spricht Latein und Griechisch, welches die Alte natürlich missversteht, und so ergötzt sich der Dichter an seiner gelehrten Scherzhaftigkeit, über die wohl keiner aus dem Volke lachen konnte. Die Soldaten vermischen ihre Sprache nach der damaligen Weise mit Spanischen, Französischen und Italienischen Redensarten. Es ist nicht zu

leugnen, dass diese Komödie viele launige und vortrefflich geschriebene Stellen hat, dass viel vorfällt, dass sie viele Charaktere aufstellt, die der Autor zu sondern und scharf zu zeichnen sucht, aber dessenungeachtet kann das Stück nur wenig Interesse erregen. Trotz aller Bewegung der Figuren rückt die Handlung nur langsam von der Stelle, die immer wiederkehrenden Gruppen, die wiederholten Spässe ermüden, und so erregt dieser Versuch, den der Dichter sehr ausgedehnt hat, Ueberdruss und Widerwillen. Das andere Lustspiel von Gryphius: Peter Squenz, beruht auf der Episode in Shakespeare's Sommernachtstraum, die ein gewisser Cox für sich behandelt hatte. Dieser Schwank kam nach Deutschland und ein Gelehrter, Daniel Schwenter, arbeitete ihn für ein Deutsches Theater in Altorf um. Diese Arbeit sah Gryphius, verbesserte sie und vermehrte sie mit neuen Personen; man begreift nicht recht, wie ein so einzelner Scherz, aus seinem Zusammenhang gerissen, der ihn erklärt und poetisch adelt, in einem fremden Lande, welches dieses Theater nicht hatte, die Anspielungen und Parodieen also nicht verstand, nur irgend wirken konnte. — Ausser der Uebersetzung nach dem Italienischen hat Gryphius auch eine in Versen nach dem Berger extravagant des de la Lande versucht. Piastus, ein Lust- und Gesangspiel, und Majuma, ein Freudenspiel, sind unbedeutend. Merkwürdig ist sein in Versen geschriebenes Verliebtes Gespenst; das Stück selbst in 4 Acten ist ziemlich albern, vorzüglich durch den Französisch redenden Bedienten. Aber nach jedem Act führt er prosaische Scenen ein, die mit dem versificirten Stück nicht zusammenhängen und die er Die

geliebte Dornrose, ein Scherzspiel, nennt. Hier sind also Ernst und Scherz, die Hauptbegebenheit und die Episode vermischt; dies Nebenlustspiel ist eine kleine Begebenheit unter Bauern, die im Schlesischen Bauerndialekt sprechen und als vier Idyllen anzusehen sind, die, weil er hier nach der Natur copirte, mehr Leben und Wahrheit haben, als die übrigen komischen Scenen des Dichters. *) — Wenn wir nun in Opitz eine allseitige Behandlung der Poesie, der Masse nach mit einer Vorneigung zur didaktischen, bei Fleming die vollendetste Lyrik und bei A. Gryphius die höchste Ausbildung der dramatischen Poesie dieser Epoche finden, so gebührt der Ruhm epigrammatischen Witzes in eben so grosser Fruchtbarkeit als lebensvoller Darstellung dem Freiherrn von Logau, der 1655 starb und an 4000 Epigramme verfasste; die humoristische Gestaltung der Satire aber war das Verdienst des Professors Lauremberg, der 1659 starb. Selten ist es einem Deutschen gelungen, mit solchem Ernst der Auffassung eine solche Heiterkeit der Form zu verbinden. Lauremberg richtete sich besonders gegen die damals so sehr eingerissene Ausländerei in Sprache

*) S. L. Tieck's Deutsches Theater, Bd. II, 1817, Vorrede, worin die gründlichste Analyse von Gryphius, die wir besitzen. Ueber Fleming haben wir eine vortreffliche Schrift durch Varnhagen von Ense in Dessen Biographischen Denkmalen, Bd. 4, Berlin 1827, 8. Mit gewohnter Gründlichkeit und besonders mit seiner eigenthümlichen Stärke, das Wesen des geselligen Lebens in seinem Verhältniss zur Kunst und Wissenschaft mit Schärfe aufzufassen und geistreich und lebendig darzustellen, hat uns Varnhagen hier das Bild des Dichters gezeichnet. Auch für eine spätere Epoche hat er sich durch seine Biographie des Poeten Besser grosses Verdienst erworben.

und Sitte; um den Contrast des Deutschen mit dem Fremden desto fühlbarer zu machen, schrieb er Plattdeutsch und nannte seine Satiren: De veer olde beroemde Scherzgedichte; nie ist der Alexandriner lustiger erklungen als in diesem naiven Dialekt, der eine beständige Ironie seiner steifzierlichen Gedehntheit ausmacht.

In der Opitzischen Schule herrschte durchgängig eine gewisse Männlichkeit, die hier und da sogar zu einer wirklich stoischen Stimmung fortging: je mehr die bestehende Welt ihre Formen zerbrach, um so mehr musste sich der Geist in seine Innerlichkeit flüchten, um hier durch den Gedanken des Ewigen im Strudel der Verwüstung die Kraft zur muthigen Ausdauer im Wechsel zu erhalten. Auf der anderen Seite musste aber ein solcher Verlust auch dazu führen, theils mit kaltem Witz in äusserlichem Spiel der Phantasie, theils mit einer elegischen Wehmuth in sanften Gefühlen eine Befriedigung zu suchen. Dies geschah in der Nürnberger Schule der Pegnitzschäfer. Sieht man auf die Diction derselben, so ist das Bestreben, sich Opitz anzureihen, bei ihren Dichtern unverkennbar; aber der Inhalt nahm eine ganz andere Richtung; die Poesie wurde matt, süsslich und tändelnd. Als Repräsentant der weltlichen Frivolität und leeren Spielerei mit Witzen und abgeschmackt allegorischen Vergleichungen ist hier G. P. Harsdörffer, gest. 1658, anzusehen. Die sentimentale Poesie dieser Schule fand ihren Vertreter in Johann Klaj, der 1656 starb; er war nicht ohne tiefes Gefühl, vermochte sich aber von dem flachdialektischen Ton und hin und her flatternden Witz Harsdörffer's nicht loszuwinden. Sei-

ne bessere Natur drängte ihn, um sich zu erheben, religiöse Stoffe zu ergreifen und er hatte sogar die Kühnheit, das Leiden und den Tod Christi in einem Trauerspiel: Der leidende Christus, für die Bühne zu bearbeiten. Nach Harsdörffer und Klaj war es vorzüglich Siegmund v. Birken, gest. 1681, der diese Schule zusammenhielt, ein Mann von pedantischer Gelehrsamkeit, in welchem der nüchterne Verstand alle Phantasie verflüchtigt hatte und bei dem jeder höhere Aufschwung nur Erhitzung, nie Begeisterung war. —

Diese Schule ist schon als der Uebergang zur folgenden Epoche anzusehen, worin die Poesie einerseits zum Prunkenden und Ueppigen, andererseits zum Faden und Wässerigen ausartete. Man nennt diese Epoche gewöhnlich die Zweite Schlesische Schule, weil die Hauptrepräsentanten derselben ebenfalls Schlesier waren; sonst aber ist dieser Name ebensowohl ein conventioneller als der der ersten Schlesischen Schule. Wenn diese mit dem Studium der Classiker das der Niederländer und Franzosen verband, so herrschte in der zweiten das Studium der Italienischen Poesie vor. Marino's süssliche, übertriebene, üppige und schwülstige Manier wurde hier noch mehr übertrieben und dadurch noch widerwärtiger. Nur die allgemeine geistige Abspannung der Deutschen nach dem dreissigjährigen Kriege macht eine solche Unnatur begreiflich, denn nur heftige Reizmittel waren jetzt im Stande, das verödete Gemüth momentan zu beleben: Hoffmannswaldau und Lohenstein, die ein solch prickelndes und kitzelndes Jucken zu erregen wussten, wurden daher als die ersten Dichter von ihren Zeitgenossen fast vergöttert. Christian Hoffmann von Hoff-

mannswaldau war 1618 zu Breslau geb. und starb daselbst als Vorsteher des Rathes 1679. Er war Lyriker, dessen galante Gedichte, verliebte Arien und Heldenbriefe wenig Empfindung und Innigkeit des Gemüthes offenbaren; sein Streben war fast allein auf den Witz gerichtet, allein auch dieser war nur der Witz eines analysirenden Verstandes, der nicht zur Reife gekommen, und einer Phantasie, die durch ihre Laxität das reinere Gefühl nicht selten empört. Freilich trägt seine bessere Natur zuweilen noch den Sieg davon und in solchen Augenblicken scheint er sich selbst vor seinen schlaffen Gesinnungen zu schämen und stimmt Busslieder an, worin er wenig Freude mehr an der gemeineren Wollust findet; der falsche Prunk und Schimmer sind ihm zuwider und der Gedanke des Todes ergreift ihn mit schauderhafter Gewalt. Doch bleibt es nur bei dem Bereuenwollen und jene unglückselige Halbwollust, die er besonders in einigen seiner Heldenbriefe an den Tag legt, scheint niemals ganz von ihm gewichen zu sein. Ohne diese innere Weichlichkeit, die ihn nie etwas Festes ergreifen liess, hätte er bei seinen bedeutenden Anlagen und Kenntnissen etwas sehr Vorzügliches leisten können. *) — Caspar v. Lohenstein war 1635 zu Nimptsch geb., besuchte zu Breslau die Schule, ging 1652 zur Universität nach Leipzig und dann nach Tübingen. 1654 reis'te er durch Deutschland, die Niederlande, Holland und Ungarn und starb 1683 zu Breslau als Syndikus. Er gehörte zu jenen Talenten, über die man

*) S. Franz Horn, Geschichte und Kritik der Deutschen Poesie und Beredsamkeit, Berlin 1805, 8, S. 140 ff.

streiten kann, ob sie in besserer Zeit und Umgebung Grösseres würden geleistet haben, oder ob nicht gerade die Manier, der sie sich bemeisterten und die sie ihren Zeitgenossen annehmlich machten, ihr ganzes Talent trug und ihren Ruhm begründete. In seinen lyrischen Gedichten schloss er sich an Hoffmannswaldau an, im Roman und im Drama ging er aber seinen eigenthümlichen Weg. Während seines Lebens erwarb er durch letzteres besonders seine Celebrität, denn sein Arminius erschien erst 6 Jahr nach seinem Tode. Lohenstein's Streben bei diesem Werk darf man eine gerechte Anerkennung nicht versagen; die rhetorische Durchbildung der Deutschen Sprache erscheint hier in nicht geringer Bedeutung; oft hat Lohenstein denselben prunkenden, in vollen Perioden sich grandios ausbreitenden Styl, wie später Johannes von Müller; jedoch vermögen die trefflichen Einzelheiten für das endlos weitläufige und misslungene Ganze nicht genügend zu entschädigen. Im Dramatischen lag ihm zunächst Gryphius vor; dieser hatte seine tragischen Gegenstände schon gewählt, um Reden darüber hin und her halten zu lassen, Streit zu führen, Sentenzen zu sprechen und Schilderungen zu malen, so dass die Handlung gleichsam nur ein nothwendiges Uebel und der Träger dieser Reden war. Alles dies ist bei Lohenstein in noch stärkerem Maasse, nur genügt ihm nicht die natürliche Sprache seines Vorgängers. Gezwungene Metaphern und sonderbarer Bombast, der ihm für Kühnheit gilt, contrastiren um so frappanter mit der Gemeinheit, in die er sich stürzt; seine Gelehrsamkeit ist noch umständlicher und ermüdender, als die des Gryphius, so wie auch seine Noten mehr

Raum einnehmen. Am widerwärtigsten aber ist sein Hang zur Grausamkeit, denn er scheut sich nicht, alle Arten von Tortur und Hinrichtungen auf die Bühne zu bringen, so wie die anstössigsten Schilderungen, die er oft als wahrer Cyniker schildert; Alles in ziemlich wohllautenden Versen, aufgeschmückt mit einer gewissen Anzahl von Bildern und Gleichnissen, die immer wiederkehren, nur interessant durch manchen schönen, wahrhaft poetischen Ausdruck, durch kühne Wendungen und eben so gewagte wie treffliche Wortfügungen. Das kürzeste, erste und in gewissem Sinn beste Stück Lohenstein's ist seine Tragödie Ibrahim Bassa, die er in seinem funfzehnten Jahr dichtete. Chöre, Gespenster, Hinrichtungen sind hier wie in den früheren und späteren Stücken Manier und Mode der Zeit. Zehn Jahr darauf erschien seine Cleopatra, die sehr wenig Handlung hat, aber durch die kleinen Intriguen, die alle Hauptpersonen gegen einander spielen, unendlich lang ist. Hierauf folgten Agrippina und Epicharis; in der ersteren liess Lohenstein, der gewiss im Leben ein rechtlicher und weicher Mann war, seinem poetischen Hange zur Grausamkeit und Unzüchtigkeit den Zügel schiessen. Man begreift nicht, wie der Dichter ein solches Stück schreiben, wie er glauben durfte, dass seine eingestreute Moral den abscheulichen Gegenstand und die ekelhafte Darstellung mildern oder bessern könne oder wie Leser oder gar Zuschauer solchen empörenden Anblick ertragen mochten. Naiv genug widmete Lohenstein gerade dies Stück einer Schlesischen Herzogin, weil, wie er sagt, die Laster der Agrippina nirgend bessern Schutz, als bei den Tugenden der Durchlauchtigen Fürstin finden könnten. Epi-

charis ist durch die Grausamkeit, durch die vielen Foltern und Hinrichtungen widrig genug, doch wird hier keine Zügellosigkeit mit Vorliebe geschildert. Sophonisbe, 1666 geschrieben, ist besser und hat auch mehr Handlung und Zusammenhang. Sein letztes Stück, Ibrahim Sultan, ist 1673 bei Gelegenheit der Vermählung Leopolds mit der Erzherzogin Claudia Felicitas geschrieben, denen er es auch als Musterbildern der Tugend und Keuschheit widmete, obgleich es wieder ein Gemälde von Wollust, Nothzwang und allen Verbrechen war. *) — Ein grosser Theil der Unnatur der Zweiten Schlesischen Schule häufte sich in ihren Romanen auf. Der Roman nahm im siebzehnten Jh. eine doppelte Wendung; einerseits griff er in das wirkliche Leben, Stoff und Colorit aus ihm entlehnend, andererseits verlor er sich in eine Welt der Einbildung und phantastischer Träumerei. Das erstere geschah am bestimmtesten durch Samuel Greifenson von Hirschberg, der unter dem Namen Herman Schleifheim von Sulzfort 1669 seinen abenteuerlichen Simplicissimus herausgab, ein Buch, worin die Verwirrung aller geselligen Verhältnisse, die oft cannibalische Wüstheit der Zustände, die Buntscheckigkeit der Lebensarten während des dreissigjährigen Krieges mit halbironischer Naivetät höchst objectiv geschildert sind. Diese Memoiren der Zeit veranlassten mehrfache Nachahmungen, von denen keine so werthvoll ist, als Die Insel Felsenburg, von dem Sekretär Schnabel in Stolberg im ersten Drittel des achtzehnten Jh. herausgegeben. Der Simplicissimus führt nämlich an

*) S. L. Tieck, Deutsches Theater, Bd. II, S. XVII—XXII.

einem biographischen Faden eine Menge Situationen aus dem Leben eines zwecklos umherirrenden Abenteurers vor, in dessen Schicksale die Erzählung von den Geschicken Anderer episodisch eintritt. Die Insel Felsenburg ist gleichsam ein cyklisches Epos von lauter solchen rhapsodischen Lebensbeschreibungen zu nennen; meist sind es Handwerker, die ihr Leben mit grosser Treue darstellen; die wunderbare Seite dieser Geschichte gehört zu ihren schwächsten Momenten, aber der ächthistorische Vordergrund derselben ist desto anziehender. Zwischen dem Simplicissimus und der Felsenburg liegen die von der Englischen Literatur durch Defoë ausgegangenen Robinsonaden in der Mitte, die allmälig ganz Deutschland überschwemmten und sich provinziell individualisirten. Der Gedanke, der in allen diesen Producten herrscht und ihnen so grossen Reiz verleihet, ist der, aus einem Abgrund verzweiflungsvoller Verwicklungen sich gewaltsam loszureissen und einsiedlerisch auf einer noch jungfräulichen Erde ein neues, naturgemässes, harmonisches Dasein anzufangen. Bei Simplicissimus werden am reichsten die Verderbtheit und das chaotische Durcheinander der Europäischen Welt; in den Robinsonaden zumeist der Aufbau einer neuen ansprechenderen Existenz geschildert; die Felsenburg hat beide Gedanken am lebendigsten erfasst und am weitesten ausgebildet. Die Colonisation Amerika's und die Nothwendigkeit einer Vereinfachung des Lebens, die in der Revolution hindurchbrach, sind hier vereinigt. Diese frischen Darstellungen haben einen ungleich höheren Werth, als die künstlichen Compositionen der Schule. Zesen cultivirte den Schäferroman bis zur plattesten Lang-

weiligkeit; A. H. Buchholtz mühete sich, das in breitausgesponnenen Romanen zu sagen, was er leichter und besser in Predigten und geistlichen Liedern allein ausgesprochen hätte, statt dass er mit ihnen seine Erzählungen störend durchwebte; die nämliche Richtung theilte mit ihm der Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel, Anton Ulrich, jedoch ohne die Selbstständigkeit, die man Buchholtz zuerkennen muss, indem er besonders die Französischen Romane von Calprenede und Scudery (Th. II. 167 ff.) nachahmte; Aug. Bohse, der unter dem Namen Talander schrieb, suchte besonders durch seltsame Gelehrsamkeit zu fesseln, so dass man aus seiner Lectüre für die Verzierung der Conversation die unerhörtesten Curiositäten und wunderbarsten, unmöglichsten Gleichnisse sich aneignen konnte. Aber das Maximum des schwülstigen Pathos und der Schlüpfrigkeit erreichte Heinrich Anshelm von Ziegler von Klipphausen, ein reicher Gutsbesitzer aus Radmeritz in der Oberlausitz, der 1697 starb. Sein wahres Talent verkennend schrieb er die Heroiden, die er unter dem Titel: Heldenliebe der Schrift Alten Testamentes, herausgab; Adam und Eva, Abraham und Sara u. s. f. wechseln darin Briefe miteinander, in denen mit ernstester Miene die allerzuchtlosesten, widerlichsten und gemeinsten Dinge in schwergearbeiteten Alexandrinern vorgetragen sind. Das Publicum nahm das ekelerregende Buch mit grossem Beifall auf, erstieg aber den Gipfel des Entzückens, als Ziegler 1690 seine Asiatische Banise oder Das blutige doch muthige Pegu herausgab, die eine Europäische Berühmtheit erlangte, weil man in ihr so ziemlich Alles enthalten glaubte, was man damals von einem Roman forderte.

Ein tugendhafter und unglücklicher Prinz, der selbst im höchsten Jammer künstlich gesetzte Reden hält; eine noch tugendhaftere, noch unglücklichere und noch erhabener redende Prinzessin, ein entsetzlicher Tyrann, mehre Opferpriester, unter denen auch ein schlimmer Bösewicht; viele Soldaten und Schlachten: was konnte man mehr verlangen? Auch eine Art von Spassmacher ist zur gelinden Abwendung des Uebermaasses der Schmerzen hineingemalt; erhöht wurde das Interesse noch durch die Decoration der Geschichte, den weitentlegenen Boden, die wunderlichen ausländischen Gebräuche und durch den Gedanken, der dem Deutschen Publicum grosse Freude machte, es liege eine wahre Geschichte zu Grunde, die der verschlagene Autor nur klüglich verhüllt und so gestellt habe, um am bequemsten seine Gedanken von der „Staatsraison" anbringen zu können. Die Erfindung und Anordnung des ganzen Romans sind erträglich; der Styl verräth grossen Fleiss, ist aber im allerhöchsten Grade pretiös und fast bis zur Vollendung naturwidrig. Doch glaubte man einmal in diesem Buch jene lange ersehnte Mischung des Angenehmen und Nützlichen erreicht zu haben, etwas Erhabenes und doch Ergötzliches, etwas Vornehmes und doch Verständliches u. s. w., so dass die vielen schlechten Nachahmungen der Aegyptischen, Aethiopischen, Englischen Banise u. s. f. nicht wundern dürfen. *)

Die natürliche Folge solcher eben so geschmacklosen als in gemüthlicher Beziehung verwilderter Productionen war eine allgemeine Mattigkeit und Ueber-

*) S. Franz Horn a. a. O. Bd. II, S. 90—94.

sättigung des Publicums, eine allgemeine Unfähigkeit der Dichter, einen Stoff mit Ernst und Liebe zu erfassen und darzustellen und so entstand als das Extrem der colossalsten Uebertreibung die platteste Reimerei. Der Freiherr von Canitz, der 1699 starb, wurde durch den Französischen Geschmack, namentlich durch die Lectüre Boileau's zuerst zu dieser prosaischen Versemacherei hingeführt und regte Benjamin Neukirch, der 1729 starb, an, sich von Lohenstein's Verehrung und Nachahmung loszumachen und ebenfalls in „reinerem Geschmack" zu dichten, worauf Neukirch auch einging und eine Menge durch ihre niedrige, unlautere Gesinnung noch mehr als durch ihren faden Styl widerwärtige Gedichte schrieb. Besonders wurde das Gelegenheitsgedicht zum Fluch der Poesie; man nannte es in unbewusster Ironie Ode! Des grossen Gryphius Sohn, Christ. Gryphius, gest. 1706, Morhof, J. v. Besser, gest. 1729, u. A. beschrieben mit grotesker Mythologie und einigen herkömmlichen Gefühlen den prosaischen Jubel von Doctorpromotionen, Beilagern, Ableben, Kindtaufen u. s. w. Und doch zeichneten sich die Genannten unter der Masse, die zum Theil wirklich pöbelhaft auftrat, wenigstens durch eine gewisse Feinheit der Sprache und Galanterie des Anstandes aus. —

Wenn also die zweite Periode mit der Innigkeit und Tiefe der geistlichen Lyrik begann, hierauf zur stoischen Erhebung und correcten Einfachheit der Opitzischen Schule fortging; so endigte sie mit der epikuräischen Weichlichkeit und rhetorischen Geschraubtheit der Zweiten Schlesischen Schule, die in die flachste und bedeutungsloseste Nüchternheit zerstäubte und

in ihren coquettirenden Gelegenheitsreimereien zu der glühenden Andacht jenes Anfanges das umgekehrte Bild darbietet. Die Deutsche Poesie hatte nun in der ersten Periode die Entwicklung ihres unmittelbar romantischen Triebes; in der zweiten den Kampf desselben mit der Reflexion und Gelehrsamkeit durchlebt; alle Gattungen waren hervorgetreten; alle Formen, einheimische, antike, Italienische und Französische versucht. Das Dasein selbst war nach der Titanomachie des dreissigjährigen Krieges schaal und farblos geworden. Die dritte Periode musste daher von zwei Seiten her einen Fortgang gewinnen: 1) von der Eigenthümlichkeit einzelner Dichter, denen es gelang, zu innerer Selbstständigkeit sich zu erheben; 2) von der Kritik, welche die Seichtigkeit des Gehaltes und die Verzerrung der Form zu entfernen suchte. Jene Dichter machten nicht, wie die bisherigen, eine besondere Schule aus; aber die Gleichheit ihres Strebens, aus der Verflachung der Poesie sich herauszuringen, lässt sie als ein bestimmtes Entwicklungsmoment zusammenfassen. J. Christ. Günther, gest. 1723, machte den eigentlichen Uebergang aus dem Unmaass der Zweiten Schlesischen Schule in eine reinere Gestaltung der Poesie. Sein frisches Gefühl strömte in herzlichen Liedern aus; auch im Gelegenheitsgedicht war er sinnreicher und gewandter, als seine Zeitgenossen. Die Liederlichkeit, welche in der Phantasie der Schlesischen Schule ausschweifte, kam in seinem wilden Leben zur That und eben dadurch ward seine Poesie reiner und edler; die Wollust ward bei ihm lebendiger Genuss, nicht, wie bei jenen Dichtern, gei-

stige Selbstbefleckung und seine Reue, seine verzweiflungsvolle Klage war von der Wahrheit der Schuld durchdrungen. Hagedorn, Haller, Uz standen darin höher als er, dass sie im Leben über den Taumel der Begierde, dem der Unglückliche so oft erlag, hinausdrangen und so mit ihrer Poesie ein adliges Selbstgefühl erweckten und nährten. Hagedorn, der 1754 zu Hamburg starb, verklärte das epikuräische Element zum heiteren Scherz; seine liebenswürdige gesellige Grazie streifte vom irdischen Genuss jede erdhafte Gemeinheit ab. Haller, der erst 1777 starb, stimmte einen ernsten, präcisen Ton an, voller Männlichkeit, wenn auch oft mit jener widersagenden Trockenheit, welche die Verkünder der Moral aus Liebe zur Deutlichkeit zu begünstigen pflegen. Er machte sich in der Ode noch mehr, als in seinen Lehrgedichten Vom Ursprung des Uebels u. s. f. berühmt und versuchte, was G. S. Lange 1747 in seinen Horazischen Oden vorvorzüglich verfolgte, das reimfreie Metrum. Schon 1729 dichtete er in demselben seine Ode auf die Tugend, die eine grosse Celebrität erlangte. Eine früher 1728 auf die Ehre gedichtete, ebenfalls ungemein gefeierte Ode muss gegenwärtig wohl auf diesen Titel resigniren; sie ist nichts als ein kahles Lehrgedicht. Auch die gepriesenen Morgengedanken haben nur einen historischen Werth als Zeugniss, dass Haller, bevor er seine correcte Sprache fixirte, auch durch den Ton der Zweiten Schlesischen Schule hindurchmusste. Von Natur zum gründlich reflectirenden Dichter geboren, durch strenge Wissenschaft gebildet, verstand er in seinen Oden die Reflexion, worin er Meister war, wie seine eigentlichen Lehrgedichte zeigen, nicht ge-

nung zu verdichten. Daher wird das Pathos der Zärtlichkeit und Bewunderung, in welchem er, wie in den Gedichten an Doris und über die Ewigkeit, ausgezeichnet ist, in seinen Oden nicht selten von der nüchternsten Betrachtung überrascht; selbst seine 1736 gedichtete und allgemein gepriesene Trauerode beim Absterben seiner geliebten Mariane leidet durch diese an Kälte grenzende Ruhe. Andere Oden, an Gessner in Zürich, über das Einweihungsfest der Götting'schen hohen Schule u. a., sind allerdings in sehr gutem Deutsch verfasst, aber dem Inhalt nach nur gewöhnlich. Haller's Nachahmer, F. Drollinger, eignete sich von seinem Muster nur eine trocken didaktische Helligkeit an. J. P. Uz hatte zwar auch mehr Worte als Gedanken, war aber unverkennbar von einem Geist beseelt, der die Kunst sich als Zweck gesetzt hatte; Kraft, Eleganz und Gedankenreichthum lassen sich ihm nicht absprechen. J. E. Schlegel, 1718 zu Meissen geb. und 1749 zu Soroe gest., war in der Lyrik nüchtern und oberflächlich, im Dramatischen aber desto glücklicher. Wenn in der Nürnberger Schule die Handlung überwog und das Pathos ihr noch nicht angemessen war; wenn dagegen in den Schlesischen Schulen das Pathos vorherrschte: so war Schlegel der erste dramatische Dichter der Deutschen, bei welchem diese Ungleichheit des epischen und lyrischen Momentes zu verschwinden anfing; eine Einheit, die allerdings erst mit Lessing's Dramen sich vollständig realisirte. In seinen Tragödien: Hermann, Dido, Canut und den Trojanerinnen, gelang auch Schlegel diese Verschmelzung weniger als in seinem Lustspiel: Der

Triumph der guten Frauen; seine anderen Lustspiele sind ohne sonderlichen Werth. Dagegen war Felix Weisse, der Schlegel in der Tragödie nachstand, in dem leichteren Lustspiel und in der Operette von ausgezeichnetem Talent. Chr. L. Liscov, der 1759 zu Eilenburg im Gefängniss starb, das er durch persönliche Satire verwirkt hatte, ermangelte für seine parodische Stärke und seinen schlagenden Witz des tieferen Zusammenhaltes durch die Idee und G. W. Rabener, zu Dresden 1771 gest., hatte nicht einmal diese spielende Beweglichkeit der Laune, diesen Schimmer des Witzes. Liscov vergeudete seine Kraft an unbedeutende Gegenstände; Rabener betrieb die Satire mit steifer Gründlichkeit; er ergriff eine Carricatur des Lebens und zerlegte sie mit dürrer Spasshaftigkeit in ihre leicht aufgefundenen Widersprüche; indem er nun denselben Prozess an so vielen Thorheiten und Lastern immer von Neuem durchmachte, ward er ermüdend und verschwächte durch seine weiberhafte Geschwätzigkeit die guten Einfälle, die ihm öfter zu Theil wurden. Jeder der genannten Schriftsteller hatte eine gewisse Popularität; die vielen Auflagen, welche ihre poetischen Werke erlebten, sind der augenscheinlichste Beweis dafür; doch ist erst Chr. Fürchtegott Gellert, der 1769 zu Leipzig starb, der Autor gewesen, der einer durchgängigen und gleichmässigen Popularität sich zu erfreuen hatte. Es lag dies zum Theil darin, dass er in den verschiedenen Stylgattungen zugleich arbeitete, während Günther, Hagedorn, Haller, Drollinger, Uz im Lyrischen, Schlegel, v. Cronegk und Weisse im Dramatischen, Liscov und Rabener im Satirischen eine einseitige Berühmtheit erreichten. Auch

konnte Gellert als akademischer Lehrer eine ausgebreitetere Wirksamkeit erwerben; seine Vorlesungen über den Deutschen Styl und die Sorgfalt, die er auf die Correctur von stylistischen Arbeiten der Studirenden verwendete, wirkten auf ganz Deutschland. Gellert war kein Genie, aber seine Religiosität, sein klarer Verstand, seine reinliche Schreibart gewannen ihm allgemeine Zuneigung. Seine Lustspiele waren freilich in ihrer Lust sehr zahm; sein Roman: Die Schwedische Gräfin, nur durch die epistolarische Form merkwürdig; aber seine geistlichen Lieder, Fabeln und Erzählungen sprachen die Deutschen, jene durch ihre innige Lauterkeit, diese durch ihre Fasslichkeit im höchsten Grade an.

Dies sind die Hauptmomente der positiven elementarischen Fortschritte, welche die Deutsche Poesie seit dem Anfang des achtzehnten Jh. bis zu dessen Mitte hin machte. Ihnen parallel lief eine Reihe negativer Bestrebungen der Kritik, die zuerst durch einen Streit zwischen dem Hamburger Operndichter Postel und dem Preussischen Epigrammatisten Wernike nachdrücklicher hervorgehoben wurde, bis sie in dem Streit zwischen den Schweizerischen und Sächsischen Dichtern allgemeines Interesse zu erregen anfing. Auf jener Seite wurde der Englische, auf dieser der Französische Geschmack geltend gemacht. In der Polemik gegen die Unnatur und das Unmaass der Zweiten Schlesischen Schule trafen sie zusammen; eben so in der Anerkennung von Opitz und in der Neigung, die ältere Deutsche Poesie wieder in's Gedächtniss zurückzurufen. Der Streit unter ihnen selbst bezog sich auf die Zulässigkeit des Wortspiels, auf die Anwendung

des Reims, den die Schweizer verwarfen, auf das Verhältniss des Wunderbaren zum verständig Begreiflichen in der Poesie u. s. w.; mit langweiliger Ausführlichkeit wurde von beiden Parteien in Zeitschriften ohne ein eigentliches Resultat darüber hin und her gesprochen. Gottsched, zu Leipzig 1766 gest., hatte als Führer des trocken eleganten Geschmacks an den Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in dieser Stadt einen bedeutenden Anhang; Bodmer, zu Zürich 1783 gest., der Repräsentant des Englischen Geschmacks, errang aber dennoch das Uebergewicht, weil er nicht blos die negative Richtung einer Ermässigung des Schwulstes, sondern auch die positive einer Fortbildung der Poesie durch neue Bestrebungen hervorkehrte; als Dichter war er selbst eben so mittelmässig als Gottsched und dessen Frau.

Diese doppelten Tendenzen, einer Kräftigung der Poesie durch eigenthümliche Productionen, und einer Reinigung derselben durch gediegenere ästhetische Einsicht, welche die Kritik vermittelte, füllten die erste Epoche der dritten Periode. Eine gewisse Halbheit und Unreifheit ist Allem, was sie hervorbrachte, gemeinsam und die zweite Epoche hatte diesen Mangel aufzuheben, um die dritte Epoche einzuleiten, worin die Deutsche Poesie das Höchste erreichen und der Kunst anderer Völker sich würdig zur Seite stellen sollte. In der zweiten Epoche finden wir bei den Dichtern zuvörderst die Elemente der ersten, individuell selbstständige Productivität und kritische Reflexion, die dort auseinanderlagen, vereinigt. Die Dichter gehen bei ihren Schöpfungen von Theorieen aus, die sich ihnen aber unter der Hand durch

die Poesie selbst verändern; diese Stellung gibt ihren Werken etwas Kühles; der unmittelbar schöpferische Drang wird immer durch die reflectirte Besonnenheit gehemmt. Zweitens sehen wir die nationalen Elemente, die in der ersten Epoche mehr angedeutet als durchgebildet wurden, in entschiedenen, fest ausgeprägten Gestalten sich entwickeln; das Deutsche durch Klopstock, das Französische durch Wieland, das Englische durch Lessing. Drittens ward, indem diese volksthümlichen Individualisirungen nacheinander ihr Gebiet zu begrenzen suchten, auch die Forderung rege, ihre Unterschiede auf eine höhere Einheit zurückzuführen und einen universellen Standpunct zu begründen; dies Bedürfniss erkannt und für seine Befriedigung rastlos gestrebt zu haben, ist Herder's Verdienst. — Für unseren Zweck ist die Charakteristik dieser allgemeinen Differenzen und der Beziehung, die sie untereinander haben, das Wichtigste; die Masse der einzelnen Dichter so wie die Menge der einzelnen Werke müssen wir der besonderen Geschichte der Deutschen Poesie und Literatur überweisen.

Das erste Moment, die Einigung der Kritik mit der Productivität, zog sich durch alle Dichter der Epoche hin. Das zweite, die Hervorhebung eines objectiven Gehaltes, begann mit Klopstock. Die Zurückgezogenheit des Geistes in sich selbst, in die Sympathie der Freundschaft, in die Vergangenheit der Nation, in die Gluth des Patriotismus, in den Himmel des Christlichen Glaubens befeuerte ihn; ganz in einer inneren unsichtbaren Welt lebend, suchte er seinen Zeitgenossen, wie ein Prophet, ein neues Bewusssein einzuhauchen. Da in der geschichtlichen Gegenwart selbst

kein aufregendes Element lag, so ergriff er die Religion des Protestantismus; sein Epos, Der Messias, entfaltete die Grundanschauung desselben. Hier war nicht jene sinnliche Fülle des Homerischen Epos, nicht jene mystische Energie des Dante, nicht jene stille Grösse der Nibelungen, nicht jene zerfliessende Sehnsucht nach dem verschwundenen heroischen Leben, wie bei Ossian: eine zarte Wehmuth beseelte die Composition; die lyrische Tiefe durchdrang alle Gestalten und selbst das Teuflische wurde davon gefärbt. Daher mussten viele Stellen des Gedichtes nach der ersten Sättigung der Neuheit des Werkes matt erscheinen; statt in ihre nichtssagende Breite sich zu verlieren, suchte man über sie rasch hinweg zu jenen Partieen zu kommen, wo die erhabene Andacht in ihrem heiligen Schmerze bald die rührendsten Klagen ergoss, bald den triumphirendsten Jubel anstimmte. Fast eben so muss über Klopstock's Trauerspiele geurtheilt werden; es sind vortreffliche Stellen darin; die Sprache ist edel und kraftvoll; aber es fehlt die Dialektik der Handlung. In der Ode dagegen war er vollkommen glücklich. Seine Oden, welche auf die Nation sich bezogen, gaben derselben das Gefühl ihrer selbst wieder und streiften die langher eingerissene Verehrung und Ueberschätzung des Fremden ab; eigene Kraft entzündete er und lehrte den Ruhm lieben, ein Deutscher zu sein. Nicht minder aber war er ein Herold des Protestantismus; alle Empfindungen seines damaligen Lebens verewigte er in seinen geistlichen Oden. In den das Nationalgefühl aussprechenden Oden ging er, um das Germanische in seiner Reinheit festhalten zu wollen, in die fernste Vorzeit zurück; Arminius

und Thusnelda wurden mit der Versammlung aller Götter Walhalla's von ihm wieder erweckt und Bragur mit der goldenen Telyn schenkte im Wingolf dem Dichter selbst den begeisternden Meth. Es war aber dies Reich der Nordischen Götter und Altdeutschen Heroen ein längst versunkenes; die Entzückung, welche Klopstock mit dieser Staffage erregte, war nur eine künstliche, die ohne erklärende Noten — wie bei Gryphius und Lohenstein die classische Gelehrsamkeit — gar nicht entstehen konnte. Das Wahrhafte darin war freilich ein Ewiges und dem Dichter Gegenwärtiges, die Liebe des eigenen Volkes, die Form jedoch eine unangemessene und die geistlichen Oden sind gerade deshalb höher zu stellen, weil in ihnen ein solches Missverhältniss nicht statt findet und die Empfindung sich ihren natürlichen Ausdruck gibt. Wohllaut, Stärke, Kühnheit, schöne Bildlichkeit und ächte Erhebung vereinigen sich in diesen herrlichen Gedichten. Dasselbe gilt von den Oden, worin er sich selbst in Verhältniss zu seinen Freunden, wie Ebert, oder zu Geliebten, wie Cidli, betrachtet. Hier erlischt alles Fremdartige; das Innere des Dichters tritt in seiner vollen Liebenswürdigkeit ohne falschen Schmuck unverhüllt heraus; die lebendige Wirklichkeit ergreift ihn und mit hohem Gemüth preis't er die Seligkeit der Freundschaft und Liebe. An Mannigfaltigkeit im Metrum, an Festigkeit und Schwung der Sprache, an Wechsel des Gedankenganges, an Tiefe des Gefühls und an Reichthum der Reflexion war Klopstock der erste grosse Odendichter der Deutschen. — Er erweckte viele Nachahmer, welche sich gleichsam in die verschiedenen Seiten, die er in sich vereinigte, theil-

ten; in der Manier, die Nordische Mythologie anzuwenden, gefielen sich besonders viele. Kretschmann, unter dem Namen Ringulph der Barde, förderte Oden hervor, welche weder für die in Germaniens Urwäldern hausenden Deutschen, noch für die des achtzehnten Jh. mit ihrem von oberflächlich angeeigneter Scandinavischer Mythologie strotzenden Bombast geniessbar waren; nur ein kränkelnder, verzogener Geschmack konnte dies gestaltlose Geheul als etwas Vorzügliches anstaunen. Von J. G. Willamow's leerem Wortschwall, den man für Pindarisch ausgab, gilt dasselbe. Gehaltener und den feierlichen Ton sehr gut treffend waren die Gedichte W. v. Gerstenberg, der die Klopstock'sche Energie des Ausdrucks mit Ossianischer Schwermuth zu verbinden strebte; ein Ziel, nach welchem auch M. Denis rang. Chr. E. von Kleist neigte sich mehr zur Darstellung unmittelbar gegebener Stoffe; sein „Frühling" enthielt in der Kürze endlich eine Naturschilderung, nach deren Fülle und Lieblichkeit ein Hamburgischer Dichter, dessen Bildung noch der vorigen Epoche angehörte, Brockes, lange Jahre nicht ohne Sinn und Geschick gestrebt, alles Schöne der Natur aber durch kleinliche Anatomie immer wieder zerstört hatte.

Durch die schnelle Entwicklung des Königreichs Preussen wurde die abstracte Richtung der Poesie auf die Religion und auf das Deutsche Volk im Allgemeinen zu einer concreteren Bestimmtheit verdichtet. Friedrich der Grosse erhob den jungen Staat in einem kurzen Zeitraum zu einer nicht geahnten Geltung und gründete in der Europäischen Welt einen neuen Mittelpunct der Cultur. Friedrich konnte nur

von einer Poesie berührt werden, die sich an der Französischen oder, da diese formell durch die antike bedingt war, an dieser gebildet hatte; einen solchen Geschmack wusste Ramler zu befriedigen. Bei Klopstock stellte sich moderner Inhalt in antiker, strenggeschlossner, oder in formlos rhythmischer Gestalt, wie in den Bardieten, dar; weder seine Religiosität, noch sein Patriotismus war im Sinne Friedrichs; Ramler aber, von Horaz durchdrungen, feierte in Friedrich seinen Augustus, in Berlin ein anderes Rom, in der Sprea einen anderen Tiber. Er erneuerte alle antiken lyrischen Versmaasse, die Wendungen der alten Odendichter, die Anspielungen der alten Geschichte und Griechisch-Römischen Mythologie. Die Sprache, in welcher bei Klopstock mehr individuelle Kraft herrschte, wurde von ihm mit peinlicher Subtilität ausgebildet; jedes Epitheton wurde mit der sorgsam abwägenden Ueberlegung eines Philologen, jedes Bild mit selbstzufriedener Gelehrsamkeit angebracht. In der prachtvollen Ausgabe seiner sämmtlichen poetischen Werke hat Ramler selbst die Varianten seiner vielen bei jahrelangem Durchfeilen entstandenen Lesarten gesammelt und einen dicken Commentar über seine feinen Allusionen geschrieben, eine für ihre Würdigung nothwendige Mühe, welche bei Klopstock von Anderen übernommen wurde. Obschon nun den Ramler'schen Oden, die von 1744 — 1772 erschienen, (Klopstock gab die seinigen 1771 und 1779 heraus,) Correctheit und höfische Zierlichkeit des Ausdrucks als ein unbestrittenes Verdienst zukommen, so sind sie doch weniger durch sich als ihre Zeit merkwürdig; was Ramler für die höheren Stände aussprach, das wurde

von Gleim in seinen Grenadierliedern noch populärer ausgedrückt; Preussisch fing an mit Deutsch, die Brennen fingen an mit den Germanen für gleich zu gelten. Ein steifer Nachahmer Ramler's war J. G. Blum; ein mässiger P. Mnioch; auch Ewald v. Kleist dichtete ganz im Ramler'schen Sinne zwei Oden, die zu den ungemein berühmten der damaligen Zeit gehörten, eine an die Preussische Armee und eine an das Landleben. — In Süd-Deutschland zeichnete sich K. Mastalier aus; er versuchte, wie Ramler, obwohl nicht mit gleichem Glück, dem Horaz sich anzuschmiegen. Die heitere Behaglichkeit und frohe Laune eines schönen geselligen Lebens waren die hervorstechenden Seiten seiner Oden, wie es einem Zöglinge Wiens zukommt.

Die Klopstock'sche Richtung war von allgemeinen Ideen erfüllt und konnte daher selbst die Französische Revolution mit stürmischem Jubel begrüssen; die Ramler'sche war an die Thaten eines grossen Königs geknüpft, der sowohl nach Aussen seine ringsum drängenden Feinde mit kluger Tapferkeit überwand, als auch im Inneren seines Landes, was er zum Theil selbst erst gewonnen, eine feste Organisation durch die genaueste Wirthschaftlichkeit, klarste Umsicht und durch eine von einzelnen Missständen ungehinderte Consequenz erschuf. Dort herrschte, auch in den vom Nationalinteresse erfüllten Oden, das Sentimentale und Christliche, hier, in der Theilnahme an den Bewegungen eines frisch aufstrebenden Volkes, eines gewaltigen Königs, das Heroische und Antike vor. — Somit fehlte es, indem wohl dort das Allgemeine und hier das Besondere zur Sprache gelangt waren, noch an dem eigentlichen Liede, das in seiner In-

dividualität zugleich und unmittelbar das Wesen des Besonderen und Allgemeinen ausdrückt. Diese Bewegung nahm in der zweiten Epoche einen nicht geringen Raum ein; bei manchen Dichtern, wie bei Schubart und L. Th. Kosegarten, hinderte die Neigung zur rhetorischen Pracht die schlichte Innigkeit der Empfindung. Die achtzolligen Worte, die Affectation des Aufschwunges dienten nur zur Entblössung der inneren Armuth. Im sogenannten Hainbunde versuchte die Natürlichkeit sich freier zu machen und von der Ode zum Liede überzugehen. Wie Klopstock mit Cramer u. A. zu Leipzig in einer literarisch-poetischen Verbindung gelebt hatte: so vereinigten sich in Göttingen Hölty, die Stollberge und J. H. Voss. Hölty war eine sehnsüchtige, elegisch-idyllische Natur; zwar konnte er auch derb und stark sein, allein die meisten seiner Dichtungen waren von einer fast weiblichen Schwärmerei sanft überflogen. Die beiden Stollberge, Friedrich und Christian, verbanden mit grossem Ernst einen herrlichen Sinn für jede zartere Regung. Ihre Balladen gefielen damals freilich mehr, als billig war, in der Ode aber, deren Sprache sie meisterhaft behandelten, verdienten sie zum Theil die ihnen gezollte Bewunderung. Vossen's Poesie ging von den objectiven Seiten des deutsch-protestantischen Lebens zu den subjectiven über; er sang nicht den Messias, sondern in seiner Luise den behaglichen Pfarrer; nicht den Kampf der Germanen mit den Römern, sondern, wie im Lob der Kartoffeln und in den plattdeutschen Idyllen, das friedliche Hegen und Pflegen der Gärten und Felder; nicht die Inbrunst der himmelanschwebenden Andacht, sondern

die kritische, scheltende und polternde Verachtung des Katholicismus und die weisewarnende Furcht vor seinen schleichenden Umtrieben. Wie Klopstock hatte auch Voss ein grosses Sprachtalent; dagegen fehlte es ihm an jener angeborenen Erhabenheit, durch welche jener bezauberte. Seine Gedanken waren weder gross, noch seine Bilder neu, und die Empfindung, um ganz mit sich hinzureissen, nicht tief und umfassend genug. Sobald er sich auf einen mässigen Inhalt beschränkte, war er als in Sache und Ausdruck weit angemessener auch anziehend, aber jede Anstrengung, um mit Grandiosität aufzutreten, misslang ihm und artete stets in eine gewisse Rohheit und Plumpheit aus. Zwar nicht unmittelbar dem Götting'schen Dichterkreise angehörig; aber doch mit ihm mehr oder weniger verbunden waren J. G. Jacobi, Claudius und Bürger, die sich zu einer grossen Popularität erhoben und dem Styl des eigentlichen Liedes immer näher kamen. Besonders hätte Bürger das glücklichste Talent zu einem ächten Volksdichter gehabt, wäre er im Stande gewesen, sein Gemüth von dem Rost zahlloser kleiner Verdriesslichkeiten frei zu machen, worein ihn seine beschränkte bürgerliche Existenz und seine unglücklichen Eheverhältnisse zeitlebens verwickelten; in dieser kahlen Prosa verflog der zarte Duft der Poesie und es wirkte sich von daher in seine Gedichte manch' grober, gemeiner Faden ein, der sie entstellte. In der Ballade war Bürger der erste vollendete Dichter der Deutschen. v. Salis und Matthisson, Beide mit einer sinnigen Auffassung der Natur begabt, schliessen sich zunächst hier an; Gessner's Dichtungen schwankten im Tod Abels und in den geleckten Idyllen ziemlich

charakterlos zwischen Milton'scher Manier und Französischer Flüchtigkeit.

Es zeigt sich, wenn wir von Klopstock's Messias an bis zu Bürger's Balladen hinunter dies Ganze überblicken, dass die Seele aller dieser Compositionen die zu immer grösserer Mannigfaltigkeit und Volksthümlichkeit sich aufringende Lyrik war. Ihr gegenüber bildete sich die epische Darstellung mit innerer Beziehung auf den idealen Ernst, der dort vorwaltete, als Ironie desselben. Alle jene Dichter feierten die Tugend, die Seelengrösse, die das Gemüth zu Gott erhebende Naturanschauung und verloren sich darüber nicht selten in die hohle Majestät eines stoisch declamirenden Pathos. Die Beobachtung der gemeinen Wirklichkeit, des gewöhnlichen Weltlaufs gab aber tausendfach die Erfahrung von der Schwäche der Tugend, von ihrem oft plötzlichen Umschlagen aus den weisesten Betrachtungen in die albernste Thorheit, von der Höhe der absolutesten praktischen Vernunft zu gemeiner Sinnlichkeit. Solche Momente boten den ergötzlichsten Lachstoff dar, um sich an dem Widerspruch der abstracten Theorie mit der Kraft der Wirklichkeit zu weiden; ein Standpunct, welchen Wieland, Thümmel und Blumauer einnahmen. Wieland ging in seiner Jugend ganz auf die Klopstock'sche Manier ein; er verfertigte lange Lehrgedichte in Hexametern und lange biblische Epen, die mit den ähnlichen von Bodmer gleichlangweilig waren. Späterhin aber, durch das Studium der Alten und der Franzosen zu anderen Darstellungen angeregt, entfaltete er sein eigenthümliches Talent, die Anmuth eines zierlich geselligen Lebens, die Lust der Sinn-

lichkeit, den vergeblichen Kampf der raisonnirenden Tugend mit der unmittelbar zwingenden Begierde und den phantastischen Zauber einer mährchenhaften Romantik heiter und geschmackvoll darzustellen. Wieland ging dabei ziemlich harmlos zu Werke; auf einen Kitzel des Fleisches durch die Ueppigkeit seiner Gemälde ist er gewiss nicht mit Absicht ausgegangen, denn überall gefällt er sich eigentlich, zu zeigen, wie die Sinnlichkeit nie ihr Ziel erreicht, weil sie nur einen endlichen Genuss gewährt, der nicht auf die Dauer befriedigt. Kann er daher eine Tugend nicht anerkennen, welche die Sinnlichkeit nicht so wohl überwunden hat, als vielmehr nur durch die Flucht ihrer süssen Lockung enteilt, so erklärt er sich doch auch nicht für die Sinnlichkeit, als wenn sie ein – für allemal die Siegerin der Tugend sein müsste. Die ironische Lust, eine solche halbe Tugend erliegen und die Sinnlichkeit nach anhaltender Seligkeit vergeblich sich abmühen zu sehen, indem ihre Freuden ihr bald durch diesen bald durch jenen unberechneten, schadenfrohen Zufall verdorben werden, ist in allen Hauptwerken Wieland's, in Idris und Zenide, im Neuen Amadis, im Agathon u. s. w. sichtbar; im Oberon hat er dieser Schalkhaftigkeit noch allen Schmuck der höheren Romantik hinzugefügt. In der Form verhielt er sich durchaus modern; eine klare und gewandte Prosa zeichnete seine Romane, ein glatter, gefügiger Versbau und leichte, anschauliche Sprache seine romantischen Gedichte aus. Was bei ihm im Glanz alter Sagen erschien, das wurde von Thümmel in wirkliche Lebensverhältnisse hineingearbeitet. Seine Inoculation der Liebe, seine Wilhelmine und seine Reisen ins mitt-

tägliche Frankreich entfesselten so viel Scherz und Muthwillen, dass die steife Grandezza der Reifröcke und die groteske Ernsthaftigkeit der Perrücken, die conventionelle Betitelungssucht und philiströse Vergnüglichkeit von seiner ausgelassen heiteren, so überaus liebenswürdigen Naivetät zum ersten Mal im Innersten erschüttert wurden. Blumauer hatte weder Wieland's Grazie, noch Thümmel's Humor; er verlachte alle Idealität mit ordinären Sarkasmen und setzte den Witz in pikante Bonmots. — So repräsentirte Wieland die Romantik in der Hülle Griechischer und ritterlicher Geschichten; Thümmel führte in das lebendige Leben ein; Blumauer begründete den gemeinen, an Zweideutigkeiten und Zoten klebenden Witz. Wenn man nun dem Ersten eine überfliessende Breite, dem Zweiten einen frivolen Epikuräismus, dem Dritten einen oft schmuzigen Cynismus vorwerfen möchte, so erscheinen doch ihre Werke als sehr bedeutende Fortschritte; die Nachahmungen z. B. Wieland's von Alxinger, von Müller u. s. w. zeigen erst, wie viel Vorzüge sie in sich bargen und wie sie die Poesie im Stoff nicht minder als in der Form bereicherten.

Das dritte Moment dieser Epoche ward durch die Fortbildung der dramatischen Poesie bestimmt. Wir haben die Einseitigkeiten des früheren Deutschen Drama darin gefunden, dass im sechszehnten Jh. noch zu sehr das Factische der Handlung, im siebzehnten zu sehr das Pathos der Personen vorwaltete; im achtzehnten ward das Bedürfniss der Einigung dieser Elemente immer fühlbarer; E. Schlegel, Cronegk, Weisse, Leisewitz arbeiteten daran, aber erst Lessing kam

damit zu Ende, jedoch mehr vom kritischen, als vom poetischen Standpunct aus. Durch seine Dramaturgie zerstörte er den Wahn, das Französische Theater als die vollendetste Gestaltung des neueren Drama gelten zu lassen; er zeigte, wie unendlich weit dasselbe vom antiken Drama entfernt sei, das die Franzosen nicht bloss erreicht, sondern übertroffen zu haben glaubten; er machte auf das Spanische und besonders auf das Englische aufmerksam und gab eine Exegese der Aristotelischen Theorie von der Tragödie, welche das Mangelhafte ihrer Französischen Auffassung wenigstens unwiderlegbar enthüllte. Indem er so die ästhetischen Begriffe reinigte, bemühete er sich auch, Beispiele einer vollkommneren dramatischen Bildung zu geben. Die volle schöpferische Kraft dazu war ihm freilich nicht zu Theil geworden, wohl aber die Einsicht, in der Anordnung, im Dialog, in der theatralischen Wirkung keine störenden Missgriffe zu machen. 1747—49 gab er nach dem Studium des antiken Lustspiels Den jungen Gelehrten, Den Misogyn, Die Juden, Den Freigeist und Den Schatz heraus. 1755 folgte Miss Sara Sampson, eine freie Nachahmung Des Kaufmanns von London, mit welcher er das bürgerliche Trauerspiel in Deutschland begründete. 1759 schrieb er in antiker Haltung den Philotas, ein kleines Gelegenheitsstück; 1767 das vortreffliche Schauspiel Minna von Barnhelm oder Soldatenglück, worin er das Deutsche in den Charakteren, in der Handlung und Sitte zu Ehren brachte. 1772 erhob er durch seine Emilia Galotti das Trauerspiel zur tieferen Entwicklung der Charaktere sowohl als der Handlung; die Consequenz der Leidenschaft, die innere Zerrissenheit des Gemüthes,

der geistreiche Schimmer des Bösen erschienen hier zum ersten Mal in einer den Deutschen bis dahin fremden Gestalt. 1779 beschloss er seine dramatischen Arbeiten mit Nathan dem Weisen, worin er die prosaische Form des Dialogs verliess und den Englischen fünffüssigen Jambus anwendete; bei diesem Schauspiel ist es wunderbar, wie Lessing das Didaktische, das ihn eigentlich bewegte, doch zu einer solchen Lebendigkeit zu erhöhen verstanden hat, dass das Stück einen grossen theatralischen Effect nicht verfehlt; man kann die Charaktere auf bestimmte Begriffe zurückführen und dennoch haben sie nichts von todter Allegorie an sich. Die edle sentenzenreiche Sprache gab den Ton für die spätere Tragödie an.

Lessing hatte, wie Wieland das Epische, Klopstock das Lyrische, das Dramatische zum Mittelpunct seiner Poesie gemacht; zugleich hatte er das Studium der Englischen Poesie, die bereits von den Schweizern zur Anerkennung gebracht war, auf Shakspeare hingelenkt; Wieland hatte den wahren Geist der Französischen Poesie einheimisch gemacht, nach welchem die Gottsched'sche Schule sich umsonst bemühete; in Klopstock aber und seinem sprachbildnerischen Talent war jene Richtung zu grösserer Bestimmtheit und zu wirklicher Productivität gelangt, die in den Sprachgesellschaften des siebzehnten Jh. sich fixirt hatte. Ohne eine so bestimmte poetische Neigung und ohne besondere Vorliebe für ein Volk und für eine Literatur bewirkte H e r d e r eine gewisse Ausgleichung dieser verschiedenen Elemente durch seine a l l s e i t i g e E m p f ä n g l i c h k e i t. Als Dichter war er selbst auf das

reflectirende Gedicht beschränkt; seine Phantasie entbehrte des schönen Maasses und der plastischen Anschaulichkeit, die er bei Anderen so sehr zu schätzen wusste; aber durch Gedankenfülle zog er unwiderstehlich an. Als Kritiker verhielt er sich zu Lessing so, dass, wenn dieser mehr auf Entfernung des Ungehörigen und auf Erregung des Zweifels an bestehende Dogmen der Poetik ausging, von ihm mehr die Fähigkeit gepflegt wurde, die verschiedensten Gattungen der Poesie bei den verschiedensten Völkern zu geniessen und sich anzueignen. Wir haben ihn daher als denjenigen zu nennen, in welchem jene Weltliteratur, zu der unsere Zeit hinstrebt, bei uns zuerst sich regte und bedauern nur, dass er in diesem Bemühen so oft einer desultorischen und rhetorischen Breite erlag. —

Wenn die Dichter der ersten Epoche dieser Periode, Günther, Hagedorn, Haller u. s. f., zunächst vom Gefühl ausgingen, so war in den eben genannten Dichtern der zweiten Epoche die Empfindung mit der Reflexion entzweiet; in Lessing's dramatischen Werken hob sich dieser Widerspruch scheinbar auf, allein die wahre Auflösung desselben war die Thätigkeit der dritten Epoche. Sie musste wieder auf etwas Unmittelbares, auf die Anschauung der Natur, zurückgehen, welche Richtung endlich bis zur blossen Copie der gemeinen Wirklichkeit ausartete, so dass die Idealität sich ihr entgegenzusetzen gezwungen war; ein Kampf, der auch in Deutschland zur Wiederherstellung der romantischen Poesie führte. Für alle Momente dieser Epoche war Shakespeare der bewunderte Heros, dem Alle nacheiferten, weil Natur, Idealität, die weltumfassende Unendlichkeit und zauberische Farbenpracht des

Romantischen in ihm unmittelbar vereinigt sind. Als Träger jener angedeuteten Unterschiede erscheinen Göthe, Schiller und Tieck. — Göthe's Poesie durchging alle Stufen der Epoche; das Wesen einer jeden suchte gleichsam in ihm seine letzte Beruhigung. Am durchgreifendsten war seine Wirksamkeit in der sogenannten Sturm - und Drangperiode, dem ersten Moment der letzten Epoche. Die Poesie dieser Zeit wollte das Höchste durch die unmittelbare Kraft des Gefühls und der Phantasie erreichen; Lenz griff die schneidendsten Widersprüche des Lebens auf, malte sie mit grellen Farben und riss durch seine Kühnheit hin; allein er hatte nur für den Schmerz der Entzweiung des Geistes mit sich, nicht für die Versöhnung desselben, genügendes Talent; so wurde denn die Schilderung solcher zerrüttenden Zustände bei ihm peinlich, die erhebende Verklärung fehlte und er selbst erlag dem Wahnsinn. Heinse glühete einseitig für die äussere Schönheit des Lebens; jene zarteren Verwicklungen des Gemüthes, die Lenz bewegten, blieben ihm fremd, der sinnliche Genuss wurde von ihm bis zur festlichen Raserei des bakchantischen Taumels aufgesucht. Wenn Lenz, das Bedürfniss der Religion hatte, um die Qual der Seele, wie er sie in Den Soldaten, im Hofmeister, im Neuen Menoza und besonders im Leidenden Weibe auf das Erschütterndste entfaltet hatte, in dem Gedanken einer ewig wachenden, gerechten Vorsehung aufzulösen, wenn er aber nach einem solchen Trost sich mehr sehnte, als ihn wirklich ergriff, so fand Heinse in der Kunst eine Beruhigung, der bei ihm aber gerade die Heiligung durch die Religion fehlte. Im Gegensatz zu ihm bewegte

sich Klinger in einer düsteren Skepsis. Die saftige Fülle des Heinse'schen Styles, die empfindungsreiche, seelenvolle Sprache von Lenz sucht man bei ihm vergebens; sein positiver Standpunct war das moralische bis zur Verrücktheit stolze Selbstbewusstsein, das weder mit den bestehenden bürgerlichen und politischen Verhältnissen noch mit der in der Weltgeschichte herrschenden Vorsehung zufrieden war. Ueberall weidete er sich an der Zerrissenheit des Daseins; bei Lenz finden wir auch den Hang, in die verschiedensten Gestaltungen der sittlichen Zerrüttung sich einzulassen, aber immer strebt er nach einer höheren Analyse, die Klinger verschmähet, indem er nur das bittere Gefühl erregt, so ungeheure Widersprüche als unbegreifliche gelten lassen zu müssen. Der Schluss seiner Dichtungen ist immer die stumme Anerkennung eines kalten Schicksales, das sich unserem Verständniss entzieht. In der Sprache war daher bei ihm weder das innige Pathos von Lenz, noch die berauschende Ueppigkeit Heinse's, sondern eine kühle, auf die Dialektik der Widersprüche berechnete Reflexion. Der Maler Müller litt nicht an einer so krankhaften Stimmung; er hatte ein gesundes, tiefes Gemüth, dem eine überschwängliche Freude an der Natur und eine liebenswerthe Wehmuth über die Verkümmerung schöner, heiterer Zustände angeboren war. So dringt aus seiner Niobe der Klageton über die hingeraffte Jugendblüthe, aus der Genovefa über Golo's verzweiflungsvolle Liebe herzzerreissend hervor; auch in kleineren, volksthümlichen Liedern sprach er diese elegische Empfindung sehr schön aus. Im Faust gelang ihm Faust selbst am wenigsten, bei weitem mehr die

Zeichnung des tumultarischen Studentenlebens und des Jammers von Faust's Vater über die Wüstheit des Sohnes. Das Vollendetste, was er zu geben vermochte, waren seine Idyllen, sowohl die Pfälzischen, als auch Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte, worin er sein pittoreskes Talent in voller Grösse entwickelte. — Was in diesen Dichtern gährte, was aber in noch unreifer Form von ihnen dargestellt ward, das brachte Göthe zur Vollendung. Sein Werther machte das Geheimniss offenbar, das in so vielen Herzen schlummerte und das Bekenntniss scheuete, weil mit ihm auch die Heilung begonnen hätte, die man in kränklicher Verstimmtheit vermied. Man floh das wirkliche Leben, man verlor sich in eine selbstgemachte Welt und verzehrte sich in dem Kummer, sie nirgends realisirt zu finden; so musste der Selbstmord eintreten, um den Schmerz, das Dasein der inneren Einbildung niemals angemessen zu finden, mit einer dürren Abstraction aufzuheben. Dieser Roman schilderte die Selbstzerfleischung eines edeln Gemüthes, dem in seinem Lebensüberdruss endlich alle Freudigkeit des Handelns verschwand und das durch seine unaufhörliche Reflexion jede Frische der Empfindung ableichte. Götz von Berlichingen dagegen stellte das Gemälde eines kraftvoll kämpfenden Helden auf, der in einem verwirrten Zeitalter die Gerechtigkeit gewaltsam erhalten will und der nur lebt, wenn er handelt. Von diesem Gegensatz aus entfalteten sich Göthe's Dichtungen dieser Epoche; Stella, Clavigo, Die Geschwister, Egmont u. s. w. legten immer deutlicher die verschiedenen Elemente desselben dar.

Das zweite Moment der letzten Epoche zerfiel

in den Kampf einer Poesie, welche die gemeine Wirklichkeit copirte und einer anderen, welche die gegebene Wirklichkeit durch die Einarbeitung der Idee in dieselbe zu einem Reich des in ihr sich gegenwärtigen Geistes umzubilden rang. Jene Seite war die Verflachung der Tendenzen, welche die Sturm- und Drangperiode angegeben hatte; in Romanen und Schauspielen zerstörten plumpe Abenteuerlichkeit, seichte Sentimentalität, philiströser Spass, ein wüstes Ritterwesen und die prosaischen Details eines engen Familienlebens jede ächte Poesie, wenn sich auch im Einzelnen oft schöne Anklänge derselben zeigten. Hier waren es abermals Göthe und mit ihm Schiller, die sich einer solchen Entartung der Kunst mit unsterblichen Schöpfungen entgegensetzten. Wenn Göthe in der Iphigenia, im Tasso, im Faust, im Wilhelm Meister, in Den Wahlverwandtschaften und in Der natürlichen Tochter den Kampf und inneren Wechsel der zum Bewusstsein ihrer selbst strebenden Leidenschaft darstellte, so bewegte sich Schiller in der Entzweiung des Verstandes mit dem Gemüth. Er selbst wurde von ihr im Innersten verzehrt und diese tiefverborgene Gluth strömte in seine Lyrik und in seine dramatischen Dichtungen mit einer Kraft über, welche die Deutschen bis in das innerste Mark durchdrang. Göthe's Poesie hat nicht die Popularität erreicht, welche Schiller gerade durch die ihm eigenthümliche Mischung des Gefühls und der Reflexion und durch die entschiedene Hervorhebung der Idee der Freiheit in so reichem Maass erlangte. Die Sehnsucht nach einem freien Leben, die würdevolle Haltung eines von ihr erfüllten Charakters, die

stolze Verachtung jeder durch Knechtschaft erkauften Glückseligkeit, der trunkene Jubel, im Besitz der wahren Freiheit auch der Gottheit nicht mehr nachzustehen und jeden Schmerz der Erde ihretwegen leicht durchdulden und sich das Feuer ihrer Begeisterung durch ihren Gedanken in jeder Lage wieder entzünden zu können, diese Idee ist es, welche Schiller's Poesie bei Protestanten wie bei Katholiken, bei dem geistig Durchgebildetsten und bei dem Geringsten im Volke zu gleichem Beifall erhob.

Das letzte Moment der letzten Epoche ist noch in seiner Bewegung begriffen. Es zerfällt in eine negative, positive und vermittelnde Richtung. Die negative trat am entschiedensten in der Schlegel'schen Kritik hervor, mit welcher eine reflectirende poetische Polemik verbunden war. Aus dieser Schule war Novalis der, welcher in seiner das All umfassenden Sehnsucht den Uebergang zum Positiven barg. — Dies selbst erschien in zwiefacher Gestalt: 1) als Anerkennung des positiven Geistes im Geschichtlichen, woraus die Tendenz zum Katholischen hervorging, die Z. Werner am crassesten repräsentirte; zum Fatalistischen, wie bei Müllner und Grillparzer; zum epischen Drama und zum historischen Roman, wie bei den Dichtern der Tragödien aus der Deutschen Kaisergeschichte, wie bei Fouqué, bei Zschokke u. A.; 2) auf der anderen Seite stand die Berechtigung der Subjectivität mit der Willkür der Phantasie, des Witzes, der Ironie und des Humors. Der Mittelpunct jener objectiven Seite in allen ihren Hauptbestimmungen war Heinrich von Kleist; der der subjectiven Jean Paul, der an Wildheit, aber auch an Kühnheit, Tiefe

und Umfang seinen Vorgänger Hippel, wie seinen Zeitgenossen Benzel-Sternau übertraf. — Als Verschmelzung der positiven Richtung und der negativen ist die Poesie L. Tieck's aufzufassen. Zuerst wendete er sich mit dem lebendigsten Witz, mit der reichsten Komik und Gedankenfülle gegen die oberflächliche Sentimentalität und dünne Verständigkeit, die in der Schule von Kotzebue, Iffland, Hermes, Miller u. A. herrschte. In diesen Parodieen und Satiren liess er den positiven Kern seiner Romantik nur andeutungsweise hervortreten, der sich später in seinen Mährchen, in den grösseren Dramatischsn Werken, wie Octavianus, Genovefa und Fortunat, plastisch entwickelte. In seinen Novellen hat er zuletzt die Interessen der Gegenwart zur Sprache gebracht und so steht er nach Schiller und Göthe als der Träger der dritten Epoche da.

Als eine ganz eigenthümliche Bildung der Poesie erscheinen die Slawische und Amerikanische Dichtkunst. Beide haben in ihrer Kunstpoesie bis jetzt die Abhängigkeit von der Poesie der Germanischen und Romanischen Völker nicht recht überwinden können. Die Slawische besitzt eine Volkspoesie, die einen eigengearteten, wehmüthigen Ton hat. Sie ist gar nicht ohne einzelne sehr schöne Züge und für das Mährchen besonders ist ihre Phantasie ausgezeichnet, allein etwas Grosses und in sich durch Tiefe der Idee Zusammenhängendes hat sich bei keinem dieser zahlreichen Stämme erzeugt. Bei den Russen sind Igor's Zug gegen die Polovzer und Wladimir's Tafelrunde

zu Kiew als Denkmale der älteren Poesie zu nennen. Aber bei den Gedichten, die dem letzteren Kreise angehören, ist ein Einfluss der Normannischen Sage kaum zu verkennen. Die Helden Rogdai, Dobrüna, Wassily, Ilja u. A. haben allerdings ein Slawisches Colorit, aber die Geschichte von dem Drachenbezwinger Tschurilo scheint sehr bestimmt auf die Nordische Sage von Sigurd zurückzuweisen. Bei den Böhmen hat man in neuerer Zeit in einem Kirchthurm von Königinhof unter einem Bündel alter Pfeile mehre Fragmente epischer und lyrischer Gedichte entdeckt, von denen einige, z. B. das vom Kampf der Brüder Zaboj und Slawoj mit Ludiek, vollkommen heidnisch sind. Die lyrischen sind von grösster Zartheit und Innigkeit. Bei den Serben haben sich ebenfalls grosse Schätze ächt nationaler Poesie entdeckt, von denen manche, wie das Lied von der Schlacht bei Amselfelde, auch sehr alt sind. Weil die Serbischen Stämme nach Süden zu seit dem funfzehnten Jh. mit den Türken zusammengrenzen, so hat diese Nachbarschaft auf ihre Lyrik ein Orientalisches Streiflicht geworfen, während ihre Epik von der ganzen Macht des nationalen Selbstgefühls durchdrungen ist. In Russland ist in der neueren Zeit die epische Erinnerung verschwunden, einzelne Volkslieder aber haben sich aus einzelnen Stämmen, besonders aus den sanglustigen Kosakenhorden des Südens, über das ganze innere Russland verbreitet. Aehnlich verhält es sich mit den Böhmen, Polen, Mähren und Ungarn, wo die Volkspoesie immer schwächer, die Kunstpoesie dagegen immer mächtiger geworden ist. Die Ungarn, Böhmen und Polen haben vorzüglich viele Lateinische Dichter hervorgebracht;

in der neueren Zeit sind sie, wie auch die Russen, von der Kunstpoesie der benachbarten und entfernteren Nationen ergriffen. Der Französische, Englische und Deutsche Geschmack haben sich bei ihnen epochenweise durch Uebersetzungen und Nachahmungen eingebürgert. So bietet Russland in seiner jetzigen Kunstpoesie eine Menge von Producten, die in ihrer Manier bald an Scott und Byron, bald an Schiller und Göthe erinnern. In Petersburg ist der Sitz der unruhig vorwärtsdrängenden Lyrik, in Moskau der der beschaulichen Didaktik und ruhig schildernden Epik. Dort herrscht in dem regeren Weltgewühl die Leidenschaft und ihr nach Lösung sehnsüchtiger Widerspruch, hier in der alten in sich zurückgezogenen Aristokratie die Empfänglichkeit für die malerische Schilderung der Natur, für idyllische und behagliche Zustände. Den äussersten Contrast zu dieser Kunstglätte der Russischen Poesie macht innerhalb der Slawischen Völkerschaften die Serbische mit ihrer alterthümlichen Einfachheit im Epischen und mit ihrem Reichthum von volksmässigen Liedern für alle Momente des sittlichen Lebens, Geburt, Hochzeit, Tod, Tanz u. s. w.

Die Amerikanische Poesie ist eine doppelte: eine der Romanischen Völker im Süden, eine der Germanischen im Norden. Dort hat die Spanische, hier die Englische das Uebergewicht. Das Eigenthümliche der Amerikanischen Poesie ist nun, dass sie sogleich mit der Kunstpoesie und zwar mit dem prosaischen Roman, mit dem sonst die Poesie ihren Lauf beschliesst, den Anfang gemacht hat. Indem diese im Europäischen Leben wurzelt, so bedurften die Dichter zur vollständigeren Ausbildung einer genaueren Anschauung des-

selben; sie reis'ten nach dem Mutterlande und erwarben auch für dies eine grosse Bedeutung. So haben sich zwei verschiedene Abzweigungen der Dichtkunst namentlich in Nordamerika bemerkbar gemacht: eine ganz Europäische in Washington Irwing; eine, welche die particuläre Bildung Nordamerika's festhält, in Cooper. Man kann also die Amerikanische Poesie, da sie jeder individuellen Basis in einer Volkspoesie entbehrt, bis jetzt nur als Fortsetzung der Europäischen betrachten; erst die tiefere geschichtliche Durchbildung des Landes wird auch zu einer wahrhaft eigenthümlichen Poesie führen.

Schlussübersicht.

Der einfachste Gegensatz, der durch die ganze Geschichte der Poesie hingeht, ist der der Natur- und Kunstpoesie. Die Naturpoesie ist ebenfalls Kunst, allein erst der unmittelbare und nnbewusste Anfang derselben, deshalb naiv im Ausdruck und, als in der Melodie befriedigt, unbestimmt in der metrischen Form, wie es mit den Liedern der Südseeinsulaner, der Neger und Mongolischen Stämme noch jetzt der Fall ist. — Wird sich die Poesie ihrer als Kunst bewusst, so entsteht die Kunstpoesie, welche auf die Vollendung der Form ausgeht. Wie nun in der Naturpoesie das Stoffartige des Inhalts oft zum Unklaren und Räthselhaften führt: so treibt in der Kunstpoesie die Reflexion auf die formelle Bestimmtheit häufig zur Ueberkünstlichkeit, zur eiteln Spielerei mit der Form. — Dieser Unterschied der Natur- und Kunstpoesie kann

folgende drei Verhältnisse in der geschichtlichen Bildung haben:

1) Es kann sein, dass die Kunst eines Volkes bei einer gewissen unmittelbaren Natürlichkeit verharrt, so dass jener Unterschied sich gar nicht entwickelt. Dies sehen wir bei den Hebräern, wo die Poesie in der Form nur bis zum Rhythmischen fortschreitet und darum von der Prosa sich niemals recht klar ausscheidet.

2) Die Natur- und Kunstpoesie können einseitig nebeneinander stehen, wie es der Fall ist, wo die letztere durch Nachahmung ausländischer Kunst in begünstigteren Sphären der Gesellschaft der ersteren plötzlich vorauseilt; hierzu gibt Russland das anschaulichste Beispiel.

3) Die Natur- und Kunstpoesie können ihren Unterschied in der Wechselwirkung miteinander aufheben. In diesem Fall wird die erstere zur Volkspoesie im engeren Sinne, die zweite aber wird ebenfalls Volkspoesie, als höhere Verklärung derselben. Die Naturpoesie wird dann durch die Kunstpoesie, diese durch jene bestimmt; so erzeugt sich die vollendetste Einheit des Inhaltes mit der Form und die höchste Blüthe der Kunstpoesie ist nichts als die vergeistigte, zur reinsten Gestalt gelangte Volkspoesie. Die schönste Vereinigung beider Momente, den Anblick der kunstreichsten Volkspoesie bietet die Griechische Dichtkunst dar. — Die Naturpoesie hat im Lyrischen, die Volkspoesie im Epischen, die mit der Volkspoesie concreter Weise vereinigte Kunstpoesie im Dramatischen ihr eigenthümliches Element. Die gewöhnlichste Form, in welcher sich die letztere gestaltet, ist der sich all-

mälig ausgleichende Gegensatz conventioneller Hofpoesie und volksthümlicher Naturpoesie. Wo nun der Gegensatz beider sich ganz verliert, da erzeugt sich, weil die Wechselwirkung fehlt, eine Erschlaffung der Kunst, wie bei den Spaniern nach Calderon, bei den Griechen im Byzantinischen Zeitalter u. s. f.

Die Naturpoesie bleibt sich auch als Volkspoesie, d. h. auch dann, wenn ihr gegenüber sich bereits die Kunstpoesie gestaltet hat, immer ziemlich gleich. Nicht blos Lieder aus verschiedenen Zeiten eines und und desselben Volkes, sondern auch aus verschiedenen Völkern haben durch das Vorherrschen des Stoffartigen in ihr oft grosse Aehnlichkeit. Die Kunstpoesie dagegen entfaltet sich in Perioden, weil sie zu einer bestimmteren Weise des Ausdrucks, zu einem charakteristischen Styl fortschreitet. Sie beginnt, vollendet sich und geht wieder unter. Zuerst ist ihr Styl streng, hart und erhaben; die Poesie will die Idee darstellen, ist aber mit der äusseren Form noch im Kampf begriffen; hat sie sich derselben bemächtigt, so entsteht der schöne Styl als der der Idee angemessene Ausdruck, bis sich derselbe aus seiner harmonischen Idealität in den angenehmen Styl verliert, der durch sinnlichen Reiz und pikanten Witz zu fesseln sucht. So unterscheiden sich in der Italienischen Poesie die Florentinischen Dichter, Dante, Petrarca und Boccaccio, in diese Momente. Sie selbst aber zusammengenommen erscheinen streng gegen die Lombardische Schule, Ariosto, Tasso, Guarini und diese, von welchen Guarini schon dem angenehmen Styl sich zuneigt, sind wieder ideal gegen die Marinische Schule, in welcher das Streben nach äusserem Effect und sinnlichem

Reiz das bewegende Element ausmachte. — Es sind daher in den Perioden des Styls die verschiedenen Epochen zu sondern, als in welchen jene Nüancen in der Differenz der Manier und in dem Hervortreten neuer Gattungen sich darlegen. Die individuelle Ausbildung des herrschenden Styls durch die Eigenthümlichkeit der Dichter ist die Manier, die in ihrer ersten Erscheinung gesund und ansprechend ist und ein nothwendiges Entwicklungsmoment des Styls bildet. Erst hinterher entsteht durch die Schwäche der Nachahmer das verwerflich Manierirte, wie bei den Petrarchisten u. s. f. Die geringeren Unterschiede poetischer Productionen sind nicht so wohl in einer tiefen Eigenheit begründet, als dass sie einen Unterschied der Grösse bezeichnen, wie z. B. wenn von zwei schlechten Dichtern der eine noch schlechter als der andere ist. Solche Differenzen sind weder als Manier noch als Gattung Epoche machend, sondern lassen sich nur als Bildungsstufen einer Manier oder Gattung auffassen. So sind z. B. Hippel, Jean Paul und Benzel-Sternau in der Manier, die Gattung des Familienromans zu behandeln, eng verwandt, aber der Erste ist breiter in der Reflexion, der Zweite verschwenderischer im Witz und im Phantastischen, der Dritte reicher an Begebenheiten.

In der Natur-, Volks- und Kunstpoesie erzeugt sich in der materiellen Anlage sowohl als in der formellen Ausführung beständig etwas Festes und sich gleich Bleibendes, das durch die verschiedenen Erzeugnisse einer Gattung charakteristisch hindurchläuft. Dies immer Gleiche theils der Composition im Allgemeinen, theils der einzelnen Wendungen und dichte-

rischen Ausschmückungen ist das Typische, das äussere Systematische der Poesie. Insofern dieser Mechanismus zuerst unbewusst entsteht, ist er nothwendig und vortrefflich; hat er sich aber überlebt, so wird er widerwärtig, denn nun wird, was früher eine unmittelbare Lebendigkeit hatte, zu einer lahmen Bewegung, wie z. B. in den späteren Minneliedern der Deutschen am Ende des dreizehnten Jh. die rosenlichten Lippen, klaren Augen, weissen Kehlen u. s. f. In der Volkspoesie erhält sich das Typische frischer, wie z. B. die Masken des Italienischen Volkstheaters solche unsterbliche Figuren sind. In der Kunstpoesie dagegen wird es bald unerträglich; die unabhaltbare Langeweile äussert sich in diesem Fall gewöhnlich dadurch, dass man dasjenige, was als vortrefflich galt, durch Parodie lächerlich zu machen sucht. So hatten Iffland und Kotzebue in ihren Schau- und Trauerspielen endlich einen Kreislauf derselben Anlagen und Wendungen fixirt; schon am Anfang wusste man das Ende. Mahlmann persiflirte nun in seinem Herodes vor Bethlehem nicht blos Kotzebue's Hussiten vor Naumburg, sondern den ganzen Mechanismus seiner weinerlichen Rührspiele.

Die Geschichte der Poesie zerfällt in drei Abtheilungen: in die Geschichte der Orientalischen, der Griechisch - Römischen und der Christlichen Poesie. Das Princip der ersten ist das Symbolische, worin die Form mangelhaft ist, indem auf die Idee mehr hingezeigt, als dieselbe in völliger Offenbarkeit hingestellt wird. Das Princip der zweiten ist das Plastische, die vollkommenste Durchdringung des beson-

deren Inhaltes mit der eigenthümlich charakteristischen Form. Obwohl nun diese Poesie im Ausdruck vollendet genannt werden muss, so entbehrt sie doch der Tiefe und Innigkeit, welche das Princip der dritten durch die absolute Wahrheit des Inhalts gewinnt. Die neuere Poesie ist daher in der Form diesem unendlichen Inhalt Anfangs unangemessen und gelangt erst dann zu einer formell befriedigenden Gestaltung desselben, nachdem sie während des Mittelalters in der kirchlichen, an das Neue und Alte Testament sich anschliessenden Poesie das Symbolische der Orientalischen Entwicklung, so wie vom funfzehnten bis zum Ende des sechszehnten Jh. in der Nachahmung der Griechischen und Römischen Dichter die durchsichtige Klarheit und plastische Abrundung des antiken Kunststyles durchlebt und so beide Elemente sich angeeignet hatte. Die neuere Poesie ist daher als die Einheit der symbolischen und plastischen zu begreifen: wo ihr Princip, die freie Unendlichkeit des Individuellen, für sich heraustritt, da ist sie romantisch; aber als lebendige Einheit jener Elemente ist sie die stete Möglichkeit, theils in das Symbolische, theils in das Plastische einseitig überzugehen.

A. Die Orientalische Poesie.

Der allgemeine Charakter derselben besteht in dem Kampf der wesentlichen Grundlagen aller Dichtkunst, der schöpferischen Phantasie und des ordnenden Verstandes; eine Entzweiung, auf welcher der symbolische Ausdruck beruhet. Im Morgenlande strebt die Poesie als ihre Bildung anfangend zur Einheit des Verstandes mit der Phantasie, allein es bleibt bei der

Annäherung dazu, die völlige Versöhnung ist ihm versagt. Der Verstand zeigt sich ganz einseitig in China; die Phantasie eben so einseitig in Indien. Bei den Vorderasiatischen Völkern, den Persern, Phöniciern, Kleinasiatischen Stämmen, haben wir im Alterthum nur schwache Spuren der Poesie. Nur die Hebräer treten hier hervor; ihre Dichtkunst ist in ihrer ursprünglichen Tiefe eine mechanische Gleichsetzung der genannten Elemente, allein es ist eben nur erst ein Gleichgewicht von verständiger Besonnenheit und von phantastischer Bilderfülle, noch nicht, wie in Griechenland, eine concrete Einigung derselben.

I. Die Chinesische Poesie.

Sie ist von allen die am meisten prosaische. Es fehlt in ihr gar nicht an einer äusserlichen Fülle von Gedichten, im Gegentheil haben die Chinesen sehr viel Oden, Satiren, Lehrgedichte, Dramen und Romane. Das schönste Denkmal ihrer Poesie ist vielleicht die Sammlung lyrischer und didaktischer Gedichte im Schi-king, in welcher sich noch der edle, einfache Geist der altchinesischen Sitte spiegelt. Das Drama, das noch sehr marionettenhaft erscheint, hat sich gewiss erst nach der Zeit des Kong-fu-tseu gebildet und der Roman vielleicht erst seit der Invasion der Mongolen. Er ist nichts als eine Copie der nächsten Wirklichkeit, deren mannigfache Verwicklung er ohne alle ideale Auffassung wiedergibt. Auch in ihrer Metrik ist Alles auf die Befriedigung des Verstandesinteresse angelegt und namentlich dient der Reim nur zu einer künstlichen, eigensinnigen, im Durchschnitt barocken Spielerei.

II. Die Indische Poesie.

Sie hebt das in China vorherrschende Element des Verstandes in sich auf, überwältigt es aber durch das Element der Phantasie, wodurch nun die Dichtung oft in das Phantastische übergeht, das in China mehr in vereinzelten grotesken Erscheinungen sich äussert. Die Indische Poesie fand ihre vorzüglichste Pflege bei der Kaste der Bramahnen und erreichte ihren höchsten Glanz in den Jahrhunderten zunächst vor und nach Christi Geburt. Sie entfaltete alle der Poesie wesentliche Gattungen.

1) Ihr Epos war in seiner ursprünglichen Bildung nichts Anderes als die poetische Darstellung ihrer mit der Mythologie verflochtenen Volkssage, eines Kampfes nach Aussen hin im Ramayana, nach Innen zu im Mahabarata. In China konnte es gar kein Epos wegen der familienhaften Beschränkung des Daseins geben; hier aber erzeugte es sich durch die Gegensätze der Kasten. — Von der ersten einfachedeln Gestalt des Epos ist in Indien die zweite zu unterscheiden, der es um die kunstreiche Ausbildung dieser schlichten, grossartigen Basis zu thun ist. Sie ist als das secundäre Epos die Auflösung des ersteren in episodische Vereinzelungen, in denen bald diese, bald jene Seite, bald die Handlung und Beschreibung, bald die Reflexion und Empfindung hervorgekehrt werden.

2) Zugleich mit dem secundären Epos scheint sich daher die lyrische und didaktische Poesie entwickelt zu haben, von denen jedoch die erstere uns noch sehr dunkel ist.

3) Wie das Epos aus der Mythologie: so ging das Drama aus der Feier der religiösen Feste, aus dem Cultus hervor. Erst späterhin lös'te es sich von demselben ab, so dass die im Land umherziehenden Truppen auch ohne Rücksicht auf eine religiöse Feierlichkeit spielten. Der allgemeine Charakter des Indischen Drama ist dem des Epos darin analog, dass es, wie in diesem das Lyrische und Didaktische noch unentschieden schlummern, den Unterschied des Tragischen und Komischen noch nicht streng entwickelt hat, den Hauptnachdruck auf die Darstellung der äusseren Handlung als solcher legt und gegen sie die Zeichnung der Charaktere in den Hintergrund treten lässt. Die Stücke sind daher oft unendlich weitläufig und bestehen nicht blos aus vier und fünf, sondern auch aus zehn bis vierzehn Acten. In der inneren Oekonomie derselben zeigt sich die Kindheit der dramatischen Kunst vorzüglich in dem häufigen Gebrauch äusserer Mittel theils zur Knüpfung, theils zur Lösung von Verwicklungen; daher finden wir den Prolog, Verkleidungen, verloren gegangene Briefe, Erkennungsscenen durch Gemälde und Mahlzeichen, Behorchungen und mit dem Publicum correspondirendes Beiseitsprechen im Uebermaass angewendet. Die Charakteristik ist noch am mangelhaftesten und muss durch Aeusserlichkeiten, z. B. durch den Unterschied der Dialekte, unterstützt werden. Doch ist im Ganzen der Begriff der dramatischen Composition wohl gefasst und der Dialog, besonders von Kalidasa, oft meisterhaft behandelt. Für die Ausbildung des Lustspiels machte die Einführung Muhamedanischer Sitten, besonders des Harems, Epoche und für die Erhebung des Lächerli-

chen zur Bedeutung des wahrhaft Komischen die Auflösung der altindischen Religion in die Zerrissenheit der Secten, die hier zugleich eine politische Geltung hatten. — Die Verbindung des Drama mit Gesang und Tanz, so dass recitirendes Schauspiel und Oper noch vermischt erscheinen, hat es übrigens bis auf unsere Tage lebendig erhalten.

Auch die Fabel und Novelle haben in Indien eine bedeutende, durch die Vermittelung Persiens in die Europäische Poesie übergreifende Bildung erhalten, die Fabel in der Schilderung des Menschen, wie er sein soll, die Novelle in seiner Darstellung, wie er ist. Dies war das innere Verhältniss, welches das Panchatantra und das Vrihat Katha fast gleichzeitig als sich einander ergänzend hervorrief.

III. Die Hebräische Poesie.

Sie ist durch den Monotheismus vor der Maasslosigkeit der Indischen Phantasie, durch die Tiefe der religiösen Empfindung vor der Nüchternheit des Chinesischen Verstandes bewahrt. Ihre Eigenthümlichkeit liegt in der naiven Verschmelzung des Lyrischen und Didaktischen; in der älteren Zeit hat jenes, in der jüngeren dieses das Uebergewicht. Die epische und dramatische Objectivität können vor der subjectiven Concentration des Gemüthes gar nicht aufkommen.

B. Die antike Poesie.

Die Geschichte der Poesie bei den Griechen und Römern muss als Ein grosses Ganzes betrachtet werden, insofern die Römische von der Griechischen abhängig und daher dem Princip nach mit ihr dieselbe

ist. Es unterscheiden sich hier drei Perioden: erstlich die des rein Hellenischen Styls von dem Anfang der Griechischen Geschichte bis zur Herrschaft der Macedonier; zweitens die des Alexandrinischen Styls bis zum Untergang des Augustischen Kaiserhauses; drittens die der gänzlichen Auflösung des plastischen Princips in der wachsenden Barbarei des späteren Kaiserreichs. Die erste dieser Entwicklungen stellt uns die vollkommenste Einheit von Form und Inhalt in der glücklichsten Mitte besinnungsvollen Verstandes und schöner Bildungskraft dar; die zweite lässt in ihren Werken das verständige Element in reicher Gelehrsamkeit und im Fleiss der technischen Ausarbeitung vorherrschen und verbindet mit dieser kunstreichen, aber reflectirten Aussenseite durch die Römischen Dichter eine Zeit hindurch ein frischeres Leben, bis mit der dritten Periode die Poesie in den Todeszuckungen des ungeheuren Weltstaates ganz und gar in einseitig gelehrten und in einseitig phantastischen Werken ein welkes Dasein kümmerlich hinschleppt und mit demselben Gegensatz endigt, mit welchem die Dichtkunst ihren Lauf in China und Indien begann.

I. Die Periode des Hellenischen Styls.

Sie findet ihre natürlichen Ruhepuncte in der Aufeinanderfolge der epischen, lyrischen und dramatischen Gattung.

1) a) Das Epos empfing seine grösste Nahrung in dem Trojanischen Kriege, wo ein gemeinsamer Kampf die Griechischen Stämme zu einer Zeit concentrirte, in welcher die Barbarei früherer Zeit schon überwunden, aber auch die Schärfe späterer politischer

Einrichtungen und die Strenge polizeilichen Zwanges noch nicht eingetreten war, so dass der heroische Wille noch ungehindert walten konnte. So entstand aus der lebendigen Volkssage unmittelbar die Homerische Epik. In der Ilias ward der ernste und blutige Kampf der Helden gegeneinander, in der Odyssee das wunderbare Schicksal eines einzigen Helden im bunten Wechsel der Abenteuer und im steten Bezug auf seine Familieninteressen dargestellt. — b) Das Hesiodische Epos machte mit der Theogonie durch das Vorherrschen des Genealogischen den Uebergang zum cyklischen Epos, mit den Werken und Tagen durch die in sich ruhende Anschauung und Beschreibung zur Didaktik. — c) Wie nun jenes allmälig in das Historische hinüberführte, indem die Darstellung immer mehr von anmuthigem Flusse verlor und die Gewissheit und Wahrheit der Ueberlieferung zum Hauptaugenmerk machte: so machte das didaktische Gedicht den Fortgang zur wirklichen Speculation. Alte Orphische, salbungsreiche Hymnen sind vielleicht sein ursprünglichster Anfang. Später fand eine Auseinandersetzung des bildlichen, symbolischen Ausdrucks und des einfachen, darin vorgestellten Grundgedankens in der Aesopischen Fabel, dem Ainos, statt, worauf mit der Pythagoräischen Schule die reine Gedankenbildung in poetischer Form hervortrat und in den Lehrgedichten von Xenophanes, Parmenides und Empedokles über das Wesen der Dinge ihren Culminationspunct erreichte, d. h. in das prosaische Speculiren überging.

2) Mit dem achten Jh. v. Chr. hörte das freie Heldenleben der Griechen auf; die Stämme sonderten

sich zu eigenthümlichen Staaten und das erwachende politische und gesellige Selbstgefühl sprach sich in der nun aufblühenden lyrischen Poesie aus, womit nothwendig auch ein bedeutenderes Hervortreten der Persönlichkeit der einzelnen Dichter verbunden war. Die allgemeine Einheit der Stämme im Epischen ging nun in die Besonderheit der Ionischen, Aeolischen und Dorischen Lyrik auseinander, welche das rhythmische, melische und chorische Gedicht und die den verschiedenen Grundstimmungen des Gemüths entsprechenden metrischen Formen in einem jeden dieser Kreise entwickelten. — a) Die Ionische Schule hatte ihren Anfang im Epischen. Sie löste nämlich durch den Pentameter, den sie dem Hexameter hinzufügte, die ruhig fortschreitende Bewegung desselben auf. So entstand die Elegie, zunächst durch Kallinos und Tyrtäos als politische; sodann durch Solon und Theognis als die gnomische, die weiterhin zur epigrammatischen Atomistik sich zersplitterte und endlich durch Mimnermos als die wehmüthig erotische. Das sittliche Gemeingefühl, der reflectirende Verstand und das individuelle Selbstgefühl sprachen sich darin positiv aus; der Widerspruch der Empfindung und Reflexion trat mit dem Jambus durch Archilochos auf, ein satirischer Erguss über die Verkehrtheit von Zeitgenossen und Zeitverhältnissen in einem heftigen und leidenleidenschaftlichen Tone. Zuletzt wich die Tiefe des Gefühls und machte dem Spiel der in sich selbst, in ihrem behaglichen Genuss befriedigten Empfindung Platz; eine Richtung, die wir freilich nur aus den Anakreontischen Gedichten kennen. — b) Die Aeolische Schule erzeugte die strophische Theilung der

ben. Doch in der Darstellung des Individuellen, namentlich phantastischer, an den Wahnsinn grenzender Leidenschaften, förderte er die Kunst wirklich weiter. b) Zwischen Tragödie und Komödie war das Satyrspiel die Mitte beider Extreme; der Chor desselben bestand nur aus Satire, die Handlung war nie ganz tragisch; die Helden gehörten nicht dem verhängnissvollen Kreise des Thebanischen oder Atridischen Geschlechtes, sondern der Odyssee und dem Cyklus der Herakleischen und Dionysischen Mythen an. c) Der Standpunct der alten Komödie war mit dem Staatsleben der Athenienser auf das Innigste verflochten; sie vertrat die Stelle eines Oppositionsjournales und übte eine freimüthige Kritik über alle politisch wichtige Personen und Angelegenheiten. Ohne noch einige von den Komödien des Aristophanes zu besitzen, würden wir uns von einer so grossartigen Ausgelassenheit gar keine Vorstellung machen können. Alle Interessen des Lebens wurden hier zur Sprache gebracht und der höchste Ernst der Wahrheit in Scherz und Lachen entwickelt. Nicht das Interesse der Handlung an sich, aber die meisterhafte Ausführung dieser allegorischen Gemälde und die Kühnheit in der Darstellung der von allem Adel und jeder Tiefe entblössten Gemeinheit und Nullität sind der Ruhm dieser Werke.

II. Die Periode des Alexandrinischen Styls.

Alle diese Entwicklungen des Epos, der Lyrik und des Drama waren mit dem Hellenischen Leben nacheinander und auseinander von selbst hervorgetreten. Durch die Züge Alexanders nach Morgen zu, durch die Erhebung Roms von Abend her wurden

die geistigen Interessen in das Flache auseinandergezerrt; die frische, schöpferische Begeisterung verstob und der Verstand bemächtigte sich der Kunst, deren Hauptsitz das Aegyptische Alexandria war. Als die weitere Fortbildung der Poesie muss jetzt die zierliche Behandlung des Kleinlichen, Zufälligen, persönlich Beengten anerkannt werden, dem man durch den Schmuck glänzender Darstellung höhere Bedeutung zu geben lernte. Es unterscheidet sich hier die Griechische Poesie mit ihrem glatten, phantasieärmeren Styl und die Römische, die von ihrer Nachahmung ausging, aber eine grössere Fülle des Inhaltes mit sich brachte.

1) Die Griechische Poesie wandte sich zur Darstellung des Subjectiven, zunächst im Dramatischen. Die alte Komödie wurde durch Censurgesetze in ihrer Freiheit und Grösse beschränkt; der Chor und die Parabase, worin der Dichter selbst mit dem Publicum über die allgemeinen Interessen sich unterhalten hatte, wurden zurückgedrängt und so entstand die mittlere Komödie. Doch bei der anwachsenden Erschlaffung des politischen Lebens ging sie bald in die neue über, in welcher Chor und Parabase ganz wegfielen und die Charaktere und Verwicklungen des Privatlebens der Hauptgegenstand wurden. Menandros und Philemon waren die Meister dieser Gattung, ausgezeichnet durch psychologische Feinheit wie durch Eleganz des Dialogs und Vielseitigkeit ihrer moralischen Reflexion. Da uns nur spärliche Fragmente von ihnen übrig geblieben sind, so müssen wir uns die Composition dieses Lustspiels hauptsächlich aus den Römischen Nachbildungen vergegenwärtigen, woraus

wir sehen, dass das **Intriguenstück**, wie der Plautinische Amphitruo oder das **Charakterstück**, wie der Heautontimorumenos des Terenz, am meisten gelangen, die Verschmelzung aber von Intrigue und Charakteristik, wie im Rudens, in der Andria u. s. f., noch sehr unvollkommen war. — Die subjective Richtung der Poesie äusserte sich ferner in der **Elegie**, wie Hermenesianax, Phanokles, Kallimachos sie behandelten. Es war hier nicht der Ernst der Wehmuth wie bei Mimermos, sondern die Feier des Liebesglückes und sinnlichen Genusses; die mythologische Gelehrsamkeit dieser Elegiker diente nur zur äusseren Ausschmückung ihrer Gesänge. — Noch einseitiger trat die Wissenschaft im **Lehrgedicht** hervor; es war den Poeten nur um einen Stoff zu thun, dem sie eine metrische Form mit allerhand dichterischen Beiwörtern und hergebrachten Bildern zu geben suchten; ob sie Thiere, Pflanzen, Gestirne, Städte u. s. w. beschrieben, war ihnen gleichgültig, wenn nur die poetisch todten Hexameter recht wohl lauteten. — Am reichlichsten zeigte sich die Poesie noch im Epischen. Die bildnerische Kraft der Volkssage hatte freilich aufgehört; es entstanden hier zum Theil nur dürre Nachahmungen des schon Vorhandenen, allein die Neigung zum Erotischen und zur Schwelgerei in den Reizen der Natur brachten ein nochmaliges Aufglühen der Epik in der **Idylle** hervor; eine Gattung, welche mit ihren niedlichen, sauber ausgepinselten Bildern von dem harmlosen und einfachen Leben der Hirten, Schnitter, Fischer u. s. w. einem sittlich geschwächten, conventionellen Zeitalter ganz gemäss war. Die roh skizzirenden Mimen des Sophron gingen den eigentlichen

Idyllen des Theokritos, Bion und Moschos voran; das schöne Sicilien mit seinen romantischen Ufern, Thälern und Bergtriften musste für die Pflege dieser Gattung vollkommen geeignet sein.

2) Die Römer besassen zwar in den ältesten Zeiten historische, religiöse und weltliche Volkslieder, allein ihre eigentliche poetische Thätigkeit begann erst im zweiten Jh. v. Chr., als sie nach Ueberwindung der Nachbarvölker sowohl zu Lande wie zur See ein entschiedenes politisches Uebergewicht bekommen hatten und mit der Literatur der Griechen bekannt wurden. Die ersten Versuche zur Aneignung der Griechischen Poesie bestanden in reinen Uebersetzungen und die Kunstgattung, mit deren Bildung die Griechische Poesie ihre Blüthe beschloss, die dramatische, wurde von den Römern gleich von vorn herein am eifrigsten behandelt, weil sie ihrer Tendenz, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden, am meisten zusagte. Die Tragödie konnte jedoch nie recht emporkommen und scheint beständig an leerem Schwulst gekränkelt zu haben. Das Lustspiel dagegen fand in den Fescenninischen Improvisationen, in den Atellanischen Farcen und in dem aus Grossgriechenland heraufgedrungenen Mimus ein heimathliches Element zur Anknüpfung vor, bis es in den Kaiserzeiten dem Pantomimus weichen musste, dessen zauberische, oft ausschweifend üppige Ballettkünste von dem überreizten, in Wollust vergrabenen Geschlecht noch aufgefasst werden konnten. Statt der Komödie herrschte die Satire, welche durch ihren reflectirenden Charakter in der Vergleichung des Vernunftbegriffs mit der empirischen Wirklichkeit dem auf das Praktische

gerichteten Geist der Römer mehr als anderen Völkern eignete. Auch das Lehrgedicht war ihnen wegen dieser Tendenz willkommen, so wie sie das Epische immer nur historisch auffassten. Mit grossem Talent ergriff Virgilius das Römische Landleben und die Römische Geschichte; zu seiner malerischen Anschauung der Natur und grauen Vergangenheit war Horatius das ergänzende Gegenbild der Reflexion. Die Doppelrichtung seiner Poesie, einerseits auf den Genuss des eigenen Lebens, andererseits auf die Betrachtung des geselligen Treibens und des Weltlebens in Rom, entfaltete sich noch bestimmter in dem Gegensatz der späteren Elegiker und Satiriker. Jene, wie Tibullus, Propertius, Ovidius, ergaben sich mit Leidenschaft jedem Genuss der Sinne und der Geselligkeit; namentlich war dem Ovidius Alles bekannt, was das reiche Rom damals von schönen und gebildeten Damen, von verführerischen Buhlerinnen in sich schloss. Diesen schlüpfrigen Stoff verstand er mit der grössten Anmuth und, bei aller Offenheit, mit der einschmeichelndsten Zartheit zu behandeln, so dass er als der Gipfel dieser kunstvollen Vertiefung der Subjectivität in ihre Lust betrachtet werden muss. Solcher raffinirten Sentimentalität standen die Satiriker gegenüber, kalttadelnd, wie Persius, zornig, von sittlicher Wuth entbrannt, wie Juvenalis. Petronius Arbiter, von dem Ekel der Uebersättigung an der Wüstheit der durchlebten Schwelgereien ergriffen, stellte in seinem fragmentarisch, tagebuchartig geschriebenen Satyrikon eine lebendige Schilderung dieses Abgrundes der sittlichen Entartung dar, die in ihren colossalen Carricaturen die Verzerrung des Menschlichen so hin-

länglich zeigt, dass sie der eigends ausgesprochenen Moral nicht bedarf.

III. Die Periode des barbarischen Styls.

Wenn die Poesie bereits alle ihre wesentlichen Gattungen erschöpft und der Geschmack den Sinn für die Reinheit der Form schon verloren hat, so entsteht der Roman, der jeden Inhalt in sich einzulassen fähig ist und durch die prosaische Form dem gewöhnlichen Leben sich vertraulich anschliesst. Bei den Griechen vereinigte er zunächst die künstliche Naivetät der Idylle mit der sinnlichen Gluth der erotischen Elegie. Seine äussere Grundlage waren die Milesischen Mährchen, die aber bald eine sentimentale Ausdehnung empfingen; die Haltung dieser Erzählungen war im Ganzen rhetorisch weitschweifig und überladen; nur wenige näherten sich dem edeln Ton des Heliodoros oder der süssen Geschwätzigkeit des Longos. Die Nothwendigkeit des Romans für diese Epoche macht begreiflich, warum alle epischen Versuche von Silius Italicus, Valerius Flaccus, Statius u. A. missglückten. Einzelheiten waren wohl schön in ihren Werken, aber das Ganze ermangelte eines lebendigen Principes. Mehr als diese gelehrten Dichter wusste daher Apulejus mit seinem Roman vom Goldenen Esel das Bedürfniss der damaligen Römischen Lesewelt zu treffen. Ein Anflug von Tiefsinn, ein pikanter Ausdruck, wollüstige Schilderungen, komische und abenteuerliche Situationen sprachen mehr an, als die feierliche Sprache und der regelmässige Plan eines ernsten, trockenen Epos. Hiermit erstarb die antike Poesie. Die in Rom durch

Jahrhunderte aufgehäuften Schätze der Bildung wurden zu todten Massen, das Interesse einzelner Kaiser für Wissenschaft und Kunst konnte in dem ungeheuren Reich kein allgemeines werden; Alles wurde von egoistischen Leidenschaften zerrissen. Die Provinzen waren es, welche jetzt thätiger als Rom auf die Literatur einwirkten. Aber Alles, was geschah, war nur ein vereinzeltes Treiben ohne Neuheit, ohne Selbstständigkeit, ohne verjüngende Kraft. Die Phantasie erlahmte; die Sprache wie das Metrum arteten aus; alle Anstrengungen verriethen einen Mangel an poetischem Gehalt. Die prosaischen Stoffe wurden mit ermüdender Langweiligkeit zu Lehrgedichten ausgedehnt; die alltäglichsten Gedanken und trivialsten Einfälle in Epigrammenform vorgetragen und die geringsten oft ganz zweifelhaften Verdienste durch unverschämte panegyrische Gedichte mit geheucheltem Entzücken erhoben. So war die Analyse der Phantasie und des Verstandes in dieser allgemeinen Kahlheit der Anschauung und Nüchternheit des erstorbenen Gefühls vollendet.

C. Die romantische Poesie.

Die Geschichte der neueren Poesie scheint auf den ersten Anblick ein ungeheures Chaos zu sein; die mannigfachsten Stoffe und Formen durchkreuzen sich darin, die grössten Wechselwirkungen der Volks- und Kunstpoesie, der einheimischen und fremden Dichtkunst finden darin statt; rasches Aufblühen und eben so rasches Verwelken wird darin sichtbar. Wenn die alte Poesie des Orients durch Jahrhunderte hindurch eine zähe Gleichmässigkeit und langsame Entwicklung,

die antike aber ein Aufsteigen zu einem höchsten Gipfel der Kunst und dann ein allmäliges Verfallen in Barbarei zeigt, so scheint in der neueren jeder Verfall nur die Grundlage eines vorher ungeahnten neuen Aufschwunges zu sein. Das Princip derselben ist die Wahrheit selbst, der Begriff der Idee, wie ihn die Religion jedem Gemüth offenbart; im Abendlande werden die verschiedensten Völker von der Einen Christlichen, im Morgenlande von der Muhamedanischen zu einer ideellen Einheit verbunden. Es unterscheiden sich hier drei Perioden: die erste enthält die Wechselwirkung der unmittelbaren besonderen Nationalität der Völker mit der Universalität der Religion; die zweite die Auseinandersetzung der Poesie in eine volksthümliche und gelehrtkünstliche; die dritte eine Verschmelzung der volksthümlichen Individualität und angeeigneten gelehrten Bildung durch ein allgemeines Princip; es entsteht eine Kunstpoesie, die in der Besonderung des nationalen Colorits zugleich das Weltinteresse zum Ausgangspunct hat.

I. Die romantische Poesie des Mittelalters.

Das Princip der modernen Welt, die Christliche Religion, hatte sich zunächst materiell zu fixiren. Bei den Romanischen, Germanischen und Slawischen Völkern war mit der ursprünglich heidnischen Religion auch eine heidnische Poesie verknüpft, die, bei den Celten durch die Druiden und Barden, bei den Scandinaviern durch die Skalden, an einen eigenen Stand gebunden war und sich deshalb nur sehr allmälig auflöste. In der Chr. Kirche lag ein ganz ideales Prin-

cip, das zwar die Individualität der Völker, ohne sie zu vernichten, in sich aufzunehmen und umzubilden im Stande war, aber unmittelbar seiner Universalität wegen gar keine Poesie als solche überlieferte. Die höchste Wahrheit, dass Gott Mensch geworden, musste hier als das Wunder erscheinen, aus welchem die Poesie entsprang, die lange Zeit hindurch ebenfalls an einen Stand, an den geistlichen, geknüpft war und einer besonderen Sprache, der Lateinischen, sich bediente. Doch war die kirchliche Dichtkunst lange Zeit hindurch in ihrer Einfachheit fast prosaisch. Der Gegenstand, die höchsten offenbar gewordenen Mysterien der Welt, wurde ganz allgemein ohne individuelle Besonderung hingestellt. Die Völker hatten sich erst den Inhalt vollkommen anzueignen, bevor ihre Dichter zu seiner schönen Gestaltung fortgehen konnten; aus dieser Nothwendigkeit erklären sich die vielen gereimten Bearbeitungen einzelner Stücke der heiligen Schrift, die Evangelienharmonieen, die an den Cyklus des Kirchenjahres sich anreihenden, episch gehaltenen Hymnen, die zahllosen Legenden u. s. f. Dem Kreise dieser heiligen Poesie gegenüber stand die weltliche mit ihrem angeerbten heidnischen Sinne, mit ihrer weitschichtigen Sagenwelt, ihrem Hange zur Natur und sinnlichen Lebendigkeit. Als eine Vermittelung beider Seiten, als ihre Versöhnung entwickelte sich im Leben das Ritterthum; mit den Kreuzzügen am Ende des eilften Jh. begann es, schlicht in der Form, tiefsinnig in seinem Zweck; allmälig wurde seine Erscheinung reicher, prächtiger und verlor sich nach dem Erlöschen jener Andacht am Burgundischen Hof und, da man diesem nachahmte, auch an anderen

Höfen in das leere Spiel äusserer Etikette und Galanterie. — Hier eröffnete sich nun ein doppeltes Reich, das des Orientalischen und das des Abendländischen Ritterthums, jenes auf weltlichen Genuss gerichtet, dies zu ihm den Ernst der Heiligung und gedankenvollen Beschaulichkeit hinzufügend. — Das Orientalische ging von den Arabern aus, die mit ihren Eroberungen dem Europäischen Leben sich am meisten annäherten. Ihre Poesie war ursprünglich durch das Element der kriegerischen, abenteuernden Wüstenbewohner bedingt, woraus die schönen, vor Muhamed's Auftreten schon gedichteten Volkslieder voll Kühnheit und Zärtlichkeit hervorgingen. Als sich die glänzende Pracht des Hoflebens der Kaliphen entwickelte, wurde das Lob der Herrscher in prunkenden Kassiden besungen, wie von Motenebbi, oder, wie von Hariri im Anfang des zwölften Jh., die Beweglichkeit des städtischen Lebens, die mannigfachen Motive und Wechsel seiner Geselligkeit geschildert; so entstanden die Makâmen, kleine dialogisch ausgeführte Scenen aus dem vergnüglichen Zusammensein bei Wein, Gesang und heiterem Gespräch, aus dem Gewühl der Märkte, Feste und Wirthshäuser, aus dem Streit der Prozesse und Wüstenräubereien. Der spätere weichliche Luxus des bequemlichen, reichen Kaufmannslebens in den grossen Städten schuf und nährte endlich mit der verschwenderischsten Ausstattung jene unabsehbare Menge reizender Erzählungen, die vorzüglich unter dem Namen Tausend und Eine Nacht, Tausend und Ein Tag bekannt geworden sind. — Die Persische Poesie wurde durch die Arabische angeregt. Ihr erstes Moment war

die dichterische Bearbeitung der Persischen Geschichte im Königsbuche von Firdussi; dieser einfachen Epik, worin wahrhaft epischer Ton, romantische Gluth und chronikmässige Treue sich vereinigten, folgte das romantische Epos voll ritterlicher Zärtlichkeit und Tapferkeit in den Geschichten von Chosru und Schirin, von Alexander, von Jussuf und Suleicha, Leila und Medschnun. Wetteifernd mit dieser sentimentalen Richtung blühete die panegyrische, die Verherrlichung der Vollendung irdischer Grösse und irdischen Glückes. Als diese heitere Gegenwart in wüsten Kriegen erlosch, erhob sich die mystische Poesie mit unendlicher Tiefe der Empfindung und hoher Gewalt des Ausdrucks; in Dschelaleddin's Mesnewi vereinte sich die reinste Gluth der Andacht, unermessliche Fülle bildlicher Anschauung, Kraft und Vielseitigkeit des Gedankens, Klarheit der Diction. Auf diese Begeisterung folgte eine Periode der kühleren Reflexion, die in Fabeln, moralischen Erzählungen und klugen Lehren sich aussprach. Nachdem die Poesie auf solche Weise die grossartigste Anschauung der Vergangenheit, die phantastische Fülle romantischer Geschichten, den Preis weltlicher Herrlichkeit, die seelenvollste Andacht und die lebensweise, vielerfahrene Besonnenheit ausgesprochen hatte, blieb nichts zurück, als die Lyrik, welche den eigenen, weltlichen Genuss durch geistreichen Scherz und sinnige Beziehung veredelt. Hafis, ein strenger Mönch in dem schönen Schiras, war es, in dessen G a s e l e n die üppigste Erotik und keckste Weinlaune als die letzten Regungen der Persischen Poesie hervorbrachen. — Die Abendländische Poesie des Mittelalters ging vom Epos aus, fand ihren Mittelpunct in der Ly-

rik und vertiefte sich in das Allegorische. 1) Das streng nationale Epos, wie das Scandinavische, Deutsche und Galische, gelangte wegen seiner Ferne vom Christenthum zu keiner universellen Anerkennung; die Edda, die Nibelungen und Ossian haben erst zu unserer Zeit durch die Vermittelung der Reflexion allgemein Epoche gemacht. Dagegen ward der epische Stoff, der, wenn auch dem volksthümlichen Leben entspringend, mit den kirchlichen Interessen sich verschmolz, oder der Weltgeschichte angehörte, oder endlich die portraitartige Schilderung der Gegenwart darbot, allgemeines Moment der Europäischen Poesie. Es unterscheidet sich also a) ein Epos, worin nationale Sagen mit religiösen sich mischen; seiner volksthümlichen Begründung nach ist dies theils das Fränkische, theils das Bretonische. Jedes hat einen Zug zum Religiösen und zum Weltlichen; dieser erscheint dort in dem Kampf Karls des Grossen mit seinen Vasallen, jener in der Bekämpfung der Saracenen; die Epen der letzteren Richtung verlieren sich von der Roncevalschlacht an bis auf Wilhelm von Oranse in das Legendenhafte. In der Bretonischen Sage bildet Artus mit seiner Tafelrunde den Kreis, worin das weltliche Ritterthum mit seiner Galanterie, Courtoisie und abenteuerlichen Tapferkeit am hellsten sich abspiegelt; Iwain, Lancelot und Tristan sind die Hauptpuncte desselben. Der schwermüthige und mystische Charakter des geistlichen Ritterthums stellte sich am entschiedensten in den Gedichten vom heiligen Gral und seinen Hütern dar. Die Spanische Epik schied das verständig geschichtliche Element und das phantastische, die im Karolingischen und Arturischen Sa-

genkreise vereinigt waren, scharf voneinander in den Romanzen und Amadisromanen. b) Ein zweiter Kreis epischer Dichtung entstand durch romantische Auffassung und Behandlung weltgeschichtlich berühmter epischer Stoffe, wie des Trojanischen Krieges, der Geschichte Alexanders und der Gründung Roms durch Aeneas. c) Einen dritten Kreis machten die kleinen Erzählungen aus, deren Hauptelement die komische Auffassung des Ehebruchs so wie die Persiflage des habsüchtigen und wollüstigen Klerus war und die sich durch die Spanische Disciplina clericalis, die Französischen Gesta Romanorum, die Italienischen Cento Novelle antiche überall hinverbreitenteten. Diese witzigen, anmuthigen und lehrreichen Geschichtchen brachten durch die Mannigfaltigkeit ihres Inhaltes einen grossen Wechsel des Tones und durch die Nothwendigkeit, in einem so kleinen Umfang der Handlung zu fesseln, eine grosse Eleganz des Styls hervor. Sie waren der Anfang der prosaischen Darstellung des Romantischen. — 2) Die Epik des Mittelalters leidet an einer fast durchgängigen Gestaltlosigkeit in den Figuren, an einer klaren Anschaulichkeit des äusseren Lebens. Wo ächt nationale Elemente wie im Deutschen die Grundlage bilden, ist dies weniger der Fall; auch da nicht, wo das allgemein Menschliche, wie in den Contes und Fabliaux, eine novellenartige Behandlung fordert; aber die Epen aus dem Fränkischen wie aus dem Bretonischen Sagenkreise sind mit wenigen Ausnahmen einer solchen Flachheit und Verworrenheit zu beschuldigen. Die Heymonskinder, Tristan, Lancelot und Parcival sind die Dichtungen, worin die meiste Poesie durch Bestimmtheit der Charaktere und

innere Abgeschlossenheit der Handlung herrscht. Die Lyrik ist der Epik darin verwandt, dass es ihr ebenfalls an individueller Besonderung fehlt. Man fühlt wohl wie beim Epos den poetischen Hintergrund heraus, aber immer verschwimmt die concrete Subjectivität in die Beziehung auf das Allgemeine; die Dichter geben uns die Begriffe der Liebe, der Ehre, des Glaubens; sie erwähnen ihre Verhältnisse, klagen ihren Schmerz, theilen uns ihre Freude mit, allein ohne particuläre Individualisirung. So ist es auch mit der Verflechtung der Natur in die Lieder; es ist vom Frühling und Winter, von Blumen und Klee, Wald und Wiese eben so allgemein die Rede, als von der Schönheit und Tugend der Damen. Allerdings erhoben sich manche Dichter zu tieferer Anschauung, wie namentlich Walther von der Vogelweide bei den Deutschen, Guiraut de Borneil bei den Provençalen, im Durchschnitt jedoch sind sie ihrer Empfindung noch nicht Meister und sprechen daher nur oberflächlich aus, dass sie lieben, ihrem Fürsten treu, mit der Zeit unzufrieden, Gott gehorsam sind u. s. f. Diese Lyrik hatte einen Mittelpunct in der Provençe, von wo sie nach Norditalien und nach Catalonien hin übergriff; ein anderer war das südliche Deutschland, wo im Thurgau, Breisgau, in der Rheinpfalz und in Oesterreich die meisten Sänger lebten; in Thüringen scheinen sie mehr nur besuchsweise gewesen zu sein. Nordfrankreich, Norddeutschland, England und Scandinavien blieb diese Lyrik fremd. — 3) Die Auflösung der epischen wie der lyrischen Poesie war die allegorische; schon in dem Epos sind allegorische Wendungen sichtbar; eben so werden in den Liedern einzelne Tugenden

und Laster personificirt und apostrophirt. Der kirchliche Glaube nährte die Kraft, mit solchen abstracten Vorstellungen zu verkehren und als nach dem dreizehnten Jh. der Verstand in der Analyse wie in der Synthese mächtiger zu werden anfing, ward die Allegorie die allgemeine Form des aufkeimenden Denkens. Die Fabel und das einfache Spruchgedicht wurden von ihr absorbirt; für das religiöse Interesse gab die Kirche selbst in den Visionen der Propheten, in den Parabeln Christi, in der Johanneischen Apokalypse den Grundton solcher Compositionen an; für das Erotische ward der Roman von der Rose; für die Betrachtung des Weltlaufs endlich der Reinicke Fuchs die durch alle Völker Europa's sich verbreitende Allegorie. Auch poetisch geringhaltigere allegorische Auffassungen der einen oder anderen Seite des Lebens wurden unzählige Mal mit unbedeutenden Variationen wiederholt, wie die Todtentänze, das Narrenschiff, die Pilgerschaft des menschlichen Lebens u. s. f.

II. Die Entzweiung der romantischen Poesie mit dem Princip der Nachahmung der antiken Poesie.

In der ersten Periode war die Kirche die Vermittlerin der geistigen Gemeinschaft der Völker; sie erzog sie zur lebendigen Freiheit; dieser Prozess der Aneignung des Christlichen Glaubens, der Kampf desselben mit der individuellen Besonderheit der Völker, der Sieg der Kirche über dieselbe, wie er in den Kreuzzügen welthistorisch hervortrat, waren der Inhalt des sogenannten Mittelalters. Im funfzehnten Jh. war dieser Prozess vollendet, die Völker waren christianisirt und nur momentan erstand noch der Argwohn

heidnischer Gesinnung, wie in den Hexenprozessen. Die allgemein gewordene Freiheit trat besonders durch die Aufhebung der schroffen Standesunterschiede hervor; die Bürger wurden die Seele der Entwicklungen. Da nun die Elemente des Mittelalters aufgelös't waren, so bedurfte es einer äusseren Anregung, die dem inneren Bedürfniss der Fortbildung entgegenkam. Diese Anregung ward durch die Kenntniss der antiken Literatur gegeben, die im funfzehnten und sechszehnten Jh. durch die Vermittelung des Buchdrucks zu einem stätigen Moment der Europäischen Bildung erhoben ward. So entstand nun in dieser Zeit ein Gegensatz der gelehrten Poesie, die durch das Studium der antiken bedingt war und der volksthümlichen Poesie, die unabhängig von demselben blühete.

1) Die Volkspoesie hielt eigentlich die romantische Richtung fest. Weil aber die Vornehmeren sich ihr entfremdeten, so büsste sie die zierliche Durchbildung der Form ein, erfreuete dagegen durch Gediegenheit des Inhaltes. Zunächst verarbeitete sie die alte Epik in den Volksbüchern, bei welcher Umwandlung manches Schöne verloren ging, allein durch den anspruchlosen, auf die Sache gerichteten Ton auch Vieles gewonnen ward. In der Lyrik gelangte sie zum wirklichen Liede, das sich im Süden und Norden als Spanische Romanze und Schottisch-Englische Ballade mehr episch, in Frankreich als Chanson rein lyrisch, in Deutschland eben so wohl als Ballade wie als Lied gestaltete. Den Uebergang der Volkspoesie zur Kunstpoesie machte das Volkstheater. Ueberall, in Frankreich, England, Italien und Spanien, selbst, wie es scheint, in Deutschland, ging es von scenischer Dar-

stellung der heiligen Geschichte des Alten und Neuen Testamentes und der Legenden aus. Dem naiven Standpunct eines solchen Ursprungs gemäss finden wir eine sehr kühne Behandlung der heiligen Geschichte; in der Gattung ist das Tragische noch nicht vom Komischen, in der Form der recitirende Vortrag noch nicht vom musikalischen geschieden.

2) Die Volkspoesie eignete sich von der gelehrten weiter nichts als das Mythologische an; schon das Mittelalter hatte damit den Anfang gemacht, allein das Allegorische hatte das Bedürfniss der Mythologie zurückgeschoben, die jetzt an die Stelle der Allegorie trat. Je mehr das Studium der antiken Poesie und Kunst überhaupt wuchs, um so mehr verloren die Dichter den Zusammenhang mit der Geschichte und Kunst ihrer Nation. Die alte Mythologie, Sitte, Geschichte und Gefühlsweise wurden mit Enthusiasmus reproducirt und die überlieferten Erzeugnisse der romantischen Poesie als barbarisch zurückgewiesen. Das Extrem dieser Richtung war die Ronsard'sche Schule in Frankreich; am entschiedensten und dauerndsten offenbarte sie sich jedoch in den Lateinischen Dichtern; auch das Mittelalter hatte viele Lateinische Dichter gehabt, die aber, wie Boëthius, moralische Reflexionen, wie Prudentius, heilige Hymnen, wie Walther von Chatillon, romantische Epen, wie Günther Ligurinus, historische Epen, wie Gualter Mapes, heitere Lieder sangen. Die Kenntniss der Alten führte aber besonders zur Satire, zur Elegie und Idylle, zum Lehrgedicht und zur Ode. Aus allen Nationen standen nun Dichter auf, die, wie Navagero, Muretus, Sarbiewski, Pontanus, Barläus, Johannes Secundus, Lotichius, Balde

u. s. f., als Fortsetzer des Horatius, Virgilius, Ovidius u. s. w. angesehen werden konnten. Selbst die dramatische Poesie liess es nicht an Plautinischen Lustspielen fehlen.

III. Die moderne Poesie.

Dieser Gegensatz der unmittelbaren Volkspoesie und gelehrten Kunstpoesie war Anfangs ohne Reflexion; so war denn auch seine Auflösung zunächst eine unmittelbare. Die Poesie gewann durch das Leben an Umfang und Tiefe, durch die antike Kunst an Schärfe und Bestimmtheit; die endlich ermüdende Einfachheit der Empfindung und Phantasie, das Regellose und Unförmliche der Composition verschwanden vor der Anschauung der plastischen Verstandesklarheit und correcten sinnlich schönen Gestaltung. Wir finden nun

1) eine unmittelbare Verschmelzung der antiken Formbestimmtheit mit dem Princip des Romantischen bei den Italienern, Spaniern und Engländern. a) Die Italienische Poesie war die erste, welche diese Einheit als das Wesen der modernen Poesie darstellte. Das Princip der Poesie an sich war von dem des Mittelalters nicht verschieden, wohl aber die Ausführung; durch den Gegensatz der antiken Poesie gelangte die romantische zum Bewusstsein ihrer selbst und hob die sinnliche Klarheit ihres Styles in sich auf. Die Italienische Poesie hatte zu der des Mittelalters zunächst das Verhältniss, dass sie alle Tendenzen desselben vollendete: Dante das allegorische Ringen der Didaktik, Petrarca den Minnegesang, Boccaccio den heiteren und witzigen Styl der Contes, Ariosto das phantastische, in buntem Dämmerlicht spielende Ritterepos, Tasso das ernste Epos, den Kampf ganzer Völ-

ker um heilige Güter und Guarini die Schäferdichtung. b) Die Spanische Poesie wurde zu einer schärferen Formbildung nicht, wie die Italienische durch die antike, sondern hauptsächlich durch die Italienische hingeführt. Immer blieben die Geschichte und Sinnesart des Volkes der Dichtkunst zu Grunde liegen; Orientalische Pracht, Italienische Schönheit und Abendländischer Tiefsinn entwickelten sich im Leben wie in der Kunst zu einem dialektischen System von Ehre, Liebe und Glaube. Cervantes, Lope de Vega und Calderon prägten dasselbe in ihren Novellen und dramatischen Gedichten auf das Vollkommenste aus. Die Portugisische Poesie, die weichere Nebenform der Spanischen, theilte mit ihr das nämliche Verhältniss zur Italienischen; in Camoëns Lusiade erreichte sie ihren Gipfel. c) Die Englische Poesie wurde in der Form ebenfalls durch die Italienische gebildet; Chaucer bezeichnet den entschiedenen Anfang der Kunstpoesie. Von der antiken Poesie selbst nahm sie mehr nur die Mythologie mit stoffartigem Interesse in sich auf, Nachahmungen wie von Sackville und Jonson misslangen ihr. Indem ihr Idiom auf das Nordische eben so sehr als auf das Römische hinwies, hatte sie dadurch einen unmittelbaren Gegenhalt gegen unbedingte Hingebung an äussere Form, worin die Italiener und Spanier, jene in der Marinischen, diese in der Gongora'schen Schule der Culturisten sich so ganz verloren. Wenn die Italienische Poesie alle wesentlichen Töne der modernen Poesie anschlug, aber nur im Epischen und Lyrischen sich vollendete, wenn die Spanische durch den Roman und durch ein unbeschreiblich reiches Drama zu ihr die ergänzende Seite anfachte und wenn beide

darin übereinstimmten, dass sie von dem Wesen aus, von dessen Voraussetzung her zur Erscheinung übergingen, so war bei den Engländern der umgekehrte Fall, erstens dass sie in allen Gattungen producirten und zweitens von der Erscheinung in die Tiefe des Wesens sich versenkten. Diese Richtung kündigte sich bei ihnen frühzeitig als Ironie an, die durch Shakespeare zum höchsten Humor sich entfaltete.

2) Diese Völker erreichten in dieser Periode eine Vollendung, die ihre Werke denen des Alterthums von Seiten der Form gleichstellte und dieselben von Seiten des Inhaltes noch übertraf. Eine bewusste Nachbildung der antiken Kunst zu schaffen, war das Werk der Franzosen. Bis zum funfzehnten Jh. hin war ihre Poesie romantisch gewesen; von da an aber arbeitete sie auf die Ausschliessung des Romantischen hin. Die antike Poesie ward von ihnen hauptsächlich wegen ihrer formellen Bestimmtheit und Deutlichkeit zur Norm aller Dichtkunst gemacht; für jede Gattung wurden abstracte Begriffe fixirt; eine antipoetische Richtung durchdrang die ganze Nation. Verständigkeit in der Composition, so dass sie leicht übersehbar wurde, rhetorische Kraft und Eleganz in der Ausführung, Beschränkung der Phantasie auf witzige Bilder, eine conventionelle Glätte und leichtsinnige Beweglichkeit des Gemüths, das wurden die Grundelemente der Poesie im sogenannten goldenen Zeitalter der Franzosen. Das Italienische wurde wegen seiner unmittelbaren Verwandtschaft mit dem Antiken von der Ronsard'schen Schule noch nachgeahmt, vorzüglich im Sonett; späterhin auch, wie von Corneille und Lesage; das Spanische in Dramen

und Romanen; aber das Englische und Deutsche perhorrescirte die Französische Poesie damals eben so stark, als sie es jetzt sucht. Pierre und Thomas Corneille, Jean Racine, Molière, Lesage, Voltaire und Crebillon der Aeltere waren die Meister jener correcten, prosaischen Poesie. — Da nun die übrigen Völker gerade in der Zeit, wo die Franzosen diese rhetorische Poesie ausbildeten, durch Bürgerkriege und andere Zerwürfnisse in barbarische Zustände versanken, die nothwendig auch in der Poesie sich wieder abspiegelten, so war die Folge, dass sie alle sich zu den Franzosen wendeten, um von ihnen diese Verstandeshelligkeit und äusserliche Gefügigkeit zu erlernen und ihre Dichtkunst von rohen Verzerrungen zu reinigen. Die Englische Revolution, der dreissigjährige Krieg, der Abfall der Niederlande u. s. w. hatten zur Prosa reif gemacht. In Italien wurde der Französische Geschmack nur zur Hälfte eingebürgert; in Spanien, wo er als wohlthätiger Gegensatz gegen die Ueberspannung des Culteranismus wirkte, blieb er ebenfalls in dem Kreise der höher Gebildeten, ohne das Volk lebendig zu ergreifen; in England breitete er sich durch Davenant, Dryden, Addison u. s. w. sehr weit aus; in den Niederlanden nicht minder; in Deutschland war er in der letzten Hälfte des siebzehnten und in der ersten des achtzehnten Jh. ebenfalls von Opitz bis auf Gottsched hin das Princip der Bewegung, die von dem Einfluss der Marini'schen Schule nur momentan unterbrochen wurde.

3) Eine solche rein formelle Durchbildung der Poesie war das Extrem der materiellen Innigkeit, mit welcher die Poesie in der heidnischen Volksdichtung

einerseits, in der kirchlichen Poesie andererseits angefangen hatte. In der Mitte zwischen beiden Endpuncten lag die romantische Poesie des Mittelalters, die in Frankreich und Deutschland ihre Hauptträger fand und die gebildete Nationalpoesie der Italiener, Spanier und Engländer. In der Periode, die nun der Französischen Rhetorik und Verständigkeit gefolgt ist, kam es darauf an, das Wahrhafte dieser Bildung, Präcision des Ausdrucks, Klarheit der Form, beizubehalten, die Poesie aber der Idee wieder zuzuführen, von der sie mehr oder weniger abgefallen war. Dies durch Kritik negativer und durch unsterbliche Dichtungen positiver Weise gethan zu haben, ist die welthistorische That der Deutschen Poesie. Wegen ihres reflectirten Charakters hat diese Poesie der neueren Zeit den Kreis der nationalen Beschränkung durchbrochen; die Dichter dichten jetzt im Angesicht der Welt; obschon individuell empfunden und ausgeführt, haben ihre Werke unmittelbar eine solche Allgemeinheit des geistigen Interesse wie der Darstellung, dass sie blitzschnell von Volk zu Volk wandern. Als die Deutschen mit Klopstock, Wieland, Lessing, Göthe, Herder und Schiller diese universelle Richtung einschlugen, erschien die Welt in einem neuen Lichte; eine freundlichere Sonne schien nun der Menschheit zu leuchten, eine gütigere Erde zu ihren Füssen sich zu breiten. Die Französische Humanität Rousseau's und Diderot's, der Englische sentimentale Humor Sterne's vereinigten sich mit dem philosophischen Streben der Deutschen. Aus der Vertiefung in die Idee selbst ward die romantische Poesie wiederge-

boren, aber verklärt durch alle die Schmerzen, welche Europa seit dem Mittelalter durchzuckt haben, bereichert um das Bewusstsein aller der Verirrungen, die im Leben und durch das Leben in der Kunst sich erzeugten. Die Deutschen sind durch Göthe, Schiller und Tieck, die Engländer durch Scott und Byron, die Franzosen durch Victor Hugo zu dem Princip zurückgebracht, von welchem ursprünglich die neuere Poesie ausging; weil dasselbe die Tendenz zur Umfassung der Welt hat, so musste auch die Poesie diese Universalität zu einem besitmmten Element ihres Lebens, zu einer bestimmten Stufe ihrer Bildung, der gegenwärtigen, machen.

Register.

(Druck von W. Plötz in Halle.)





